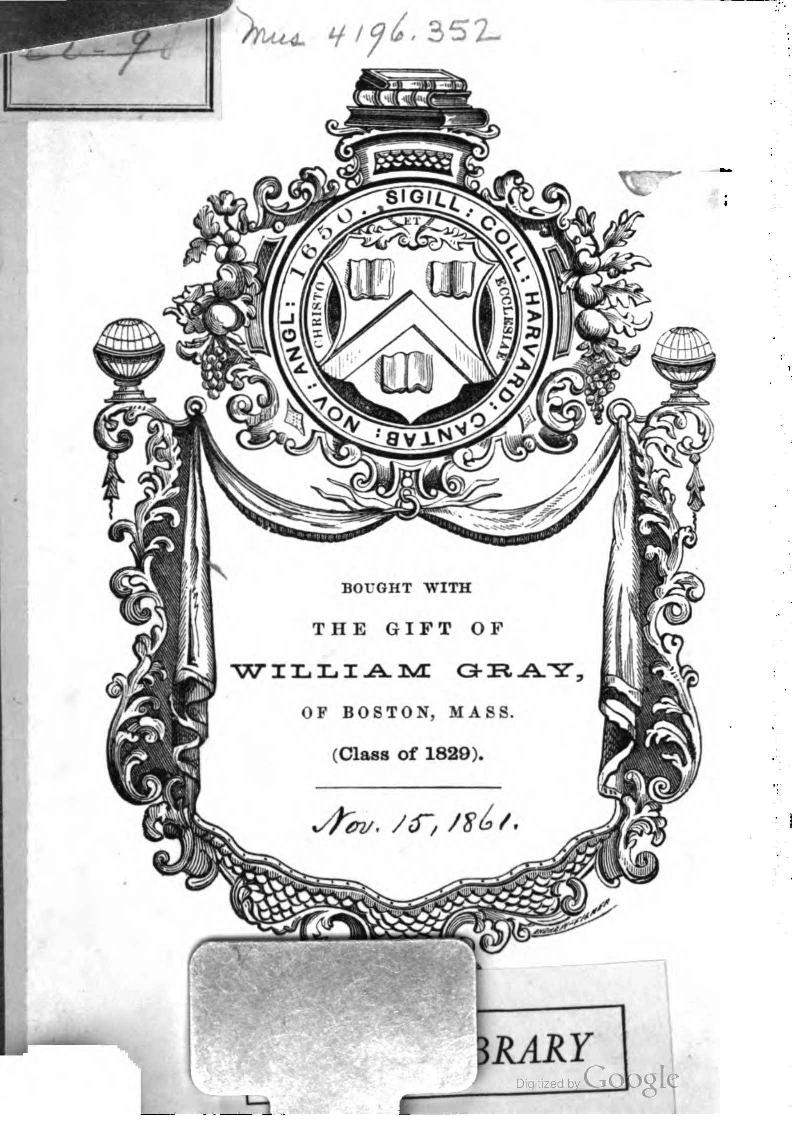



SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE

Mozart's Leben,

nebst einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyſe der Hauptwerke Mozart's,

von

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

Für deutſche Leſer bearbeitet

von

A. Schraishuon.

Dritter Theil.

Stuttgart.

Ad. Becher's Verlag.

1847.

Gedruckt bei Blum und Vogel.

Inhalt.

Oulibicheff,

Biographie Mozart's.

Dritter Band.

Die Haydn gewidmeten Violinquartetts.

Man hört und lies't sehr oft die Behauptung, daß es nichts Schwierigeres gebe als ein Quartett zu schreiben; daß das Quartett der Probierstein der Kenntnisse des Componisten sey. Diese Bemerkung bedarf den unterrichteten Musikern gegenüber keines Beweises; aber sie muß von ihrer Evidenz bei denen verlieren, die dieß nicht in hinreichendem Grade sind, und nach den Ansichten der Mehrzahl dürfte sogar eine Art von Widerspruch darin liegen. Warum sollte es einem Maestro, der zwänzig Vocal- und Instrumentalstimmen in einer Nummer mit großem Orchester zu vereinigen versteht, nicht gelingen, vier Stimmen in einem Quartett zu bewältigen? Die Beantwortung dieser Frage erfordert die Erklärung der nothwendigen Bedingungen dieser Gattung, und dieß zu thun, scheint uns das einzige Mittel, um zeigen zu können, wie Mozart dieselben erfüllt hat.

Vor Allem halten wir die genaueste Feststellung des Begriffes von einem Quartett für nothwendig, wie der Ausdruck in diesem Falle zu verstehen ist, weil er auch in mehreren anderen sehr verschiedenen Fällen und zwar manchmal ganz ungeeignet gebraucht wird. So nennt man z. B. in der Oper

1*

das Zusammenwirken von vier Singstimmen ein Quartett, ebenso auch eine gewisse Anzahl Stimmen im Orchester. Auch gibt man diesen Namen einem für das Clavier und drei andere Instrumente componirten Stücke. Aber wenn das Clavier allein zu drei oder vier Stimmen gespielt wird, so entsteht daraus kein Quartett, sondern mehr. Fangen wir daher mit der Anerkennung an, daß ein wahres Quartett nie mehr als vier Stimmen hat. Reicht aber diese Begriffsbestimmung aus, um es als unabhängige, für sich allein bestehende Gattung festzustellen? Prüfen wir selbst. Man vertraut den Gesang einer vorherrschenden oder Hauptstimme an und füllt die Accorde mit den drei übrigen aus: dann ist es eine Arie, ein Lied irgend einer Melodie, eine Phantasie, sind es Variationen, oder ist es etwas Anderes, mit Begleitung von drei Instrumenten. Theilt man die Hauptmelodie so ein, daß jede Stimme abwechselnd vor den anderen vorherrscht, so ist es ein concerto grosso oder eine concertirende Symphonie im Kleinen. Allein damit begnügt man sich nicht; man versteht es auch die Leidenschaften zu malen. Durch den schöpferischen Hauch des Genius beleben Liebe und Haß, Freude oder Verzweiflung vier Maschinen von wohlklingendem Holze. Die Violine wird pathetisches Geschrei ertönen lassen; die Viole wird dumpf ächzen; das Violoncell wird die thränenfeuchten Augen zum Himmel aufschlagen. Herrlich! Dann hat man das dramatische Instrumentalquartett*), nämlich die Oper

---

*) Man hat schon Violinquartetts unter diesem Titel erscheinen sehen.

ohne Handlung, ohne Worte, ohne Sänger und ohne Orchester; das heißt wir haben den Frosch, der sich zum Ochsen ausdehnen will. Auf jede dieser Weisen erhält man also nichts als ein Instrument an der Stelle der menschlichen Stimme, oder ein Diminutiv von concertirender Musik, oder ein sehr unvollkommenes Surrogat für Theatermusik, eine untergeordnete Gattung folglich, eine Nachbildung, die man in Ermangelung des Originals sich gefallen läßt. Das wahre Quartett aber muß einen von der großen Instrumentalmusik unterschiedenen und unabhängigen Zweig bilden; es muß aus sich selbst und um seiner selbst willen bestehen, und nicht um etwas Besseres und Vollständigeres als es selbst ist, zu ersetzen. Das Quartett, wie wir es verstehen, ist in den Grenzen des melodischen Styls unmöglich, oder ein geringerer Werth wäre nach jeder Hinsicht sein Loos. Es kann weder die Anwendung des thematischen noch des fugirten Styls entbehren. Damit stoßen wir schon auf eine erste Schwierigkeit, welche sich mehr als einem berühmten dramatischen Componisten, der es nicht schwer nimmt, die Klammern der kolossalsten Partituren auszufüllen, in den Weg stellen dürfte. Es ist richtig, daß die guten Contrapunctisten zu keiner Zeit gefehlt haben. Reicht aber diese Eigenschaft aus, um ein gutes Quartett zu schreiben? Wir glauben es nicht. In dem System der Tonsetzkunst, welches Haydn und Mozart gegründet haben, ist die ausdrucksvolle Melodie vom Contrapuncte unzertrennlich; heut' zu Tage gibt es keine Wissenschaft mehr, die das Recht hätte, aus der Musik den Gesang, der ihre Seele ist, auszuschließen. Man muß also zu singen verste-

hen, wenn man ein Quartett machen will, ebenso gut zu singen, aber wieder ganz anders als in der Oper, was eine zweite, weit größere Schwierigkeit als die erste ist.

Bis hieher haben wir auf das Quartett nur die allgemeinen Regeln der reinen Musik angewendet; es gibt aber noch besondere, und wie wir glauben, nicht weniger wichtige und weit schwieriger einzuhaltende Regeln, ohne welche das Quartett nicht als unabhängige Gattung existiren würde. Durch was soll man es vom Quintett, Sextett, Septett und der Symphonie mit großem Orchester unterscheiden? durch die Anzahl der Instrumente wird man mir sagen. Wenn aber nur dieser eine Unterschied bestünde, so wäre das Quartett der Ersatz für die Symphonie und für jede Instrumentalkomposition von mehr als vier Stimmen, wie wir in anderen Fällen es die Concert- und Theatermusik haben ersetzen sehen. Unter welchen Ansprüchen also begründen wir seine Unabhängigkeit? Diese Ansprüche sind folgende:

Zwischen den musikalischen Gedanken und den materiellen Mitteln, die man nothwendig hat, um sie wiederzugeben und sie auf die vortheilhafteste Weise dem Gehöre zugänglich zu machen, besteht ein natürlicher Rapport, welchen Kenner leicht begreifen. Dieser oder jener Gedanke kann hinreichend auf den Tasten eines Piano oder auf dem Halse einer Guitarre ausgeführt werden, während mehr Geräusch ihm schaden würde. Ein anderer Gedanke verlangt die volle Unterstützung der Singstimmen und des Orchesters. Vierhundert Musiker, ja selbst tausend, wenn man will, wären nicht zu viel, um Händel's Halleluja oder das Finale des ersten

Theiles der Schöpfung auszuführen. Im Allgemeinen, je mehr die Gedanken des Componisten positiven Ausdruck haben, um so mehr werden sie die energischen und leidenschaftlichen Empfindungen mit in's Spiel bringen, um so mehr werden sie ein lebhaftes Bild irgend einer Sache, die sich definiren läßt, reproduciren, und um so weniger können sie die materiellen Hilfsmittel entbehren, welche die Melodie und Harmonie in der Zahl der Instrumente und in der Verschiedenartigkeit ihrer Klangfähigkeit finden, da die tonische Kraft der Ausführung sich immer zu dem musikalischen Gedanken in ein richtiges Verhältniß setzen muß, wie der Ton des Sprachorgans mit dem Sinne der Worte. Daraus folgt, daß die Motive, welche sich am meisten dem Charakter der dramatischen Musik nähern, speciell zu einer Ouverture oder Symphonie sich eignen, und daß, um den logischen Zusammenhang der Gedanken mit den Mitteln der Ausführung aufrecht zu erhalten, der Componist progressiv von eben diesen charakteristischen Merkmalen nach dem Maßstabe sich entfernen muß, als die materiellen oder sonoren Mittel sich verringern; so daß also das Instrumental-Septett oder Sextett weniger positiv seyn wird, als die Symphonie, und das Quintett weniger als das Sextett. In Folge dieser Abstufung in herabsteigender Linie ist das Quartett der auf seinen einfachsten Ausdruck zurückgeführte und auf das unumgänglich Nothwendigste beschränkte musikalische Gedanke, und es dient dasselbe hinsichtlich des materiellen Effects nicht nur nicht als Ersatz für die Symphonie, sondern es steht dieser vermöge seiner psychologischen Tendenzen geradezu entgegen. Das

Quartett, sagen wir, ist der auf seinen einfachsten Ausdruck zurückgeführte Gedanke des Componisten. Mit weniger als vier Stimmen kann man den Accord nicht mehr ausfüllen, wenn man nicht zu Arpeggien und Doppelgriffen seine Zuflucht nehmen will, was aber im melodischen Style unzureichende, und im fugirten so gut wie gar nicht zählende Aushilfsmittel sind. Das Violin-Duo und Trio machen keine Gattung für sich aus. Es gibt deren sehr schöne; ich weiß es; insofern aber das Hinzufügen von einer oder zwei Stimmen, das heißt eine vollständige Harmonie sie noch schöner gemacht hätte, so kann man jedenfalls nichts anderes in ihnen sehen als einen Behelf für Liebhaber, welche nicht in hinreichender Anzahl vorhanden sind, um ein Quartett zu machen.

Die Wahl der Ideen, das ist das Wesentlichste und Schwierigste bei der Gattung, mit der wir uns beschäftigen. Die Aufgabe für einen Musiker, welcher ein Quartett zu componiren beabsichtigt, besteht darin, aus seiner Arbeit jeden dramatischen Ausdruck zu verbannen, vor Allem aber den, welcher am meisten Einfluß auf das Gemüth des Zuhörers übt; den blendenden Glanz der Concert-Bravour zu vermeiden; auf eine Art zu singen, ohne je an den Sänger zu erinnern; nur in Themas von dem wenigst definirbaren und abstractesten psychologischen Charakter sich zu bewegen (denn solche muß man unserer Theorie zufolge auswählen) und dennoch uns auf's Höchste für das Werk zu interessiren, uns dergestalt zu befriedigen, daß kein Wunsch mehr außer dem, was man hört, übrig bleibt, sowohl in Beziehung auf die Musik an und für sich selbst, als auf die Mittel der Ausführung. Mehr

als irgend sonst ist hier der Componist auf seine eigenen Kräfte angewiesen. Es verbleibt ihm nicht ein einziges jener Hilfsmittel, welche so häufig den besten Theil am Erfolge in Anspruch nehmen. Im wahrhaften Quartett schwindet auch das Blendwerk der Ausführung beinahe ganz, weil der Effect der musikalischen Gedanken, stets abhängig von den Combinationen des Ensembles, in keiner Stimme zu viel hervortreten kann und darf. Der materielle oder akustische Effect beschränkt sich auf den Ausfluß von vier gleichartigen Instrumenten. Dem Auge endlich zeigen sich nichts als vier Spielende, die, wie zu einer Whistparthie um einen Tisch herumsitzen, und welche man während der Ruhepuncte eine Prise Tabak nehmen oder mit ihren Taschentüchern die Gläser ihrer Brillen reinigen sieht, wenn sie nicht ihre Bogen mit Kolophonium einreiben.

Außer dem zu positiven und zu starken Ausdruck muß man im Quartett eine Menge fertiger Sätze, melodischer und harmonischer Gemeinplätze, bekannter und geräuschvoller Schlüsse vermeiden, die in der Oper und Symphonie zuläßig sind, wo alles dieß angeht und zuweilen mit Hilfe der materiellen Resultate einen großen Effect hervorbringt. Was ist zum Beispiel das so viel bewunderte *fiat lux* in Haydn's Schöpfung? Nichts Anderes als der von allen Orchesterstimmen ff genommene Cdur Accord. Mit vier, der Violine verwandten Instrumenten, gäbe diese blendende Offenbarung des Lichtes im Allgemeinen nicht mehr Helle als eine Blendlaterne; es wäre weniger als nichts, ein verfehlter Effect.

Es bleibt uns noch übrig, einige Worte über die techni-

schen Schwierigkeiten der Gattung zu sagen. Alle Quartetts, ich meine natürlich nur die guten damit, enthalten Theile, die im melodischen, und andere, welche im fugirten Style geschrieben sind. Die besten sind die, bei welchen dieselben Motive zu der Melodie und zu der contrapunctischen Entwickelung dienen; die besten sagen wir, und zugleich die, welche am schwierigsten zu machen sind; der Grund ist folgender. In den fugirten Theilen dieser streng thematischen Compositionen hat jede Note eine doppelte Bedeutung; sie füllt einen Intervall des Accords aus und trägt mit zu der Zeichnung der Figuren und zu den Nachahmungen bei, mit dem Unterschiede jedoch, daß der Componist, statt in den, je nach den Convenienzen des fugirten Styls besonders ausgewählten Themas sich zu bewegen, genöthigt ist, den Gesang, welcher den melodischen Theil des Werkes ausmacht, denselben gelehrten Analysen zu unterwerfen, was eine ungleich schwierigere Arbeit ist. Diese innere Structur des Quartetts beruht auf musikalischen Analogieen, welche man erkennen und wohl bestimmen muß.

Für den Componisten eines Quartetts handelt es sich nicht um eine in derselben inbegriffene Handlung, oder um eine nicht ausgesprochene Erzählung, oder um eine, durch eine äußere Triebfeder hervorgebrachte Bewegung, oder um irgend ein pittoreskes Bild. Er muß es vermeiden, handeln, vortragen, erzählen, fühlbare Gegenstände malen zu wollen, weil alles nur dahin führen würde, ein Ersatzwerk für die Oper, eine dramatische Ouverture oder eine Symphonie mit Programm zu schaffen, wodurch folglich eine den anderen Zwei-

gen der Kunst untergeordnete Tonschöpfung zu Tage gefördert würde. Der Verfasser eines Quartetts hat einzig und allein irgend einer sich von selbst ergebenden Gemüthsstimmung, irgend einem freien Spiele der Phantasie zu entsprechen, welche, ganz sich selbst überlassen durch die Träume, denen sie sich hingibt, in eine von äußeren Dingen unabhängige Lage sich versetzt. Es muß eine Tendenz und eher eine mehr oder minder charakteristische Neigung zu irgend einer Empfindung, als die motivirte und positive Ausübung eben dieser Empfindung ausdrücken. Angenommen, man gehe von einer melancholischen, traurigen, muthlosen, oder von einer, diesen Empfindungen völlig entgegengesetzten Stimmung aus. Man hört das Motiv, welches zuerst einfach und allein, das heißt als Melodie auftritt. Die unterstellte Empfindung greift um sich, sie durchläuft den psychologischen Kreis in den Grenzen, innerhalb welcher sie entstanden ist; auf ihrem Wege trifft sie auf andere Themas, welche zu Haupt- oder Nebengedanken werden, je nach dem Grade der Sympathie, welche man ihnen mit der Grundidee zuerkennt, und zuweilen auch nach dem Gewichte ihrer Verschiedenartigkeit, welche diese mit ihr in Opposition zu setzen scheinen. Nachdem diese verschiedenen Aspecte, Modificationen, Schattirungen, Commentare, Episoden oder Widersprüche des psychologischen Grundgedankens nach einander an dem Geiste vorübergegangen sind, stellt sie dieser zusammen und vergleicht sie. Daraus entspringt die Nothwendigkeit, den contrapunctischen Styl zu Hilfe zu nehmen. Die musikalische Einheit hört auf, einfach zu seyn; die vier Stimmen individualisiren sich; sie scheinen wie ein Ge-

spräch unter sich anzufangen. Bald hört man sie in demselben Sinne sich auszusprechen, indem jede zur Unterstützung der allgemeinen Empfindung ihre besondere Gründe vorbringt und bald streiten sie sich; zwei gegen zwei, drei gegen eine oder alle unter einander. Es gibt keine Musik, die mehr einer Unterhaltung gliche, als das wahre Quartett; um ihm aber diese Aehnlichkeit zu verleihen, muß man nothwendigerweise Ideen auswählen, die eine aus der andern zu fließen scheinen; der Gegenstand der Unterhaltung muß der Seele vollkommen verständlich seyn und trotz der entschiedensten Meinungsverschiedenheiten muß der Zuhörer doch erkennen, daß Alle von derselben Sache sprechen; die Combination und Analyse der musikalischen Gedanken muß die Wahrhaftigkeit des Gefühles mit ebenso vieler Folgerichtigkeit, Präcision und Klarheit darlegen, als die rationelle Dialektik die des Geistes. Wir haben bereits in unserer Einleitung von der erstaunenswürdigen Analogie gesprochen, durch welche der contrapunctische Styl in der Sphäre des Gefühles die logischen Formen des Gedankens zu reproduciren scheint; und wir haben zugleich gefunden, daß, je mehr ein musikalisches Werk den Charakter eines einfach oder contradictorisch auseinander gesetzten, unterstützten, bekämpften und endlich bewiesenen Satzes an sich trägt, um so mehr der Sinn des Werkes den Definitionen des Wortes entschlüpft. Diese Bemerkung betrifft hauptsächlich das Quartett. Mehr als irgend eine Gattung in der Musik scheint diese sich an die Intelligenz zu wenden, und aus diesem Grunde gibt es keine, die eine mehr motivirte Auswahl der Themas, eine logischere

Verkettung, eine strengere Correctheit des Styls und so viele melodische und harmonische Erfindung verlangt, um das auszugleichen, was ihr einerseits hinsichtlich des materiellen Effectes, und andererseits hinsichtlich des starken und energischen Ausdruckes fehlt, auf welchen sie vernünftigerweise niemals Anspruch machen kann und soll. Verständigen wir uns übrigens. Es befinden sich allerdings in den Haydn gewidmeten Quartetten einige energische, erregende und höchst leidenschaftliche Sätze; aber diese bilden weder die Hauptthemas noch den allgemeinen Charakter eines derselben; sie gehen schnell vorüber, wie jene glücklichen Aufwallungen, welche uns ohne Veranlassung mitten im ruhigsten Zustande anwandeln, oder wie jene augenblicklichen und schneidenden moralischen Schmerzen, die zuweilen uns am Herzen nagen, ohne daß wir sie uns zu erklären wissen. Diese seltenen Blitze einer nicht motivirten (nicht in den Themas begründeten) Leidenschaft können durch das Quartett laufen, weil sie gerade in der psychologischen Sphäre leuchten, welche wir als ihr Grundeigenthum bezeichnet haben.

Das ist der kurze Inhalt der Theorie des Quartetts, welches man das gearbeitete nennt, zum Unterschiede von allen anderen vierstimmigen Instrumental-Compositionen; eine Gattung, von welcher Haydn die Ehre hatte, der Gründer zu seyn, und welche Mozart auf den höchsten Grad gedenkbarer und möglicher Vollkommenheit gebracht hat, eine Gattung, welche vermöge ihrer Bedingungen und Attribute, wie allgemein anerkannt, der Probierstein der Kenntnisse eines Componisten, die Lieblingsmusik der Kenner, dagegen
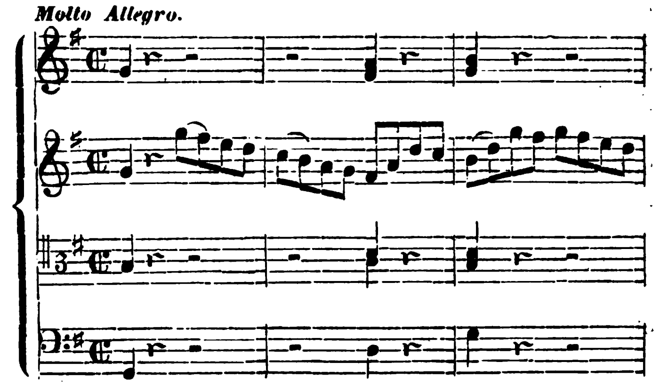
aber er Popanz und das Schreckbild der musikalischen und nicht musikalischen Damen ist. Wir haben diese Theorie nicht aus uns selbst geschöpft; wie alle Theorie in der Kunst, in welcher etwas Wahres liegt, fließt die unsere unmittelbar aus der Praxis; sie wurde Stück für Stück und Wort für Wort aus den vorhandenen Mustern der Gattung, namentlich aus den Quartetts von Mozart, den vollkommensten, welche existiren, hergeleitet und ausgezogen. Wir haben nichts gethan als auf den Wegen der Speculation zu beweisen und gesucht, durch ein systematisches Band Regeln zusammenzustellen, welche man nicht aufgefunden hätte, wenn das Beispiel nicht zuvor da gewesen wäre. Wenn also irgend eine Richtigkeit in unserm kurzen Ueberblicke ist, so wird es uns leicht fallen, die Ueberlegenheit der Quartetts Mozart's über alle anderen zu beweisen, nicht vermittelst einer Vergleichung ihrer Schönheiten mit vielleicht gleichen Schönheiten, welche die Werke anderer Meister auszeichnen, wodurch kein Resultat erzielt wurde, weil es keine Waage gibt, auf welcher man die musikalischen Schönheiten nach dem Gewichte abwägen kann, sondern dadurch, daß wir den Beweis auf negative Weise führen, und durch Beispiele zeigen, daß die Gewandtesten zuweilen in gewissen Dingen von den theoretischen Grundbedingungen der Gattung abgewichen sind, während Mozart sich nie dagegen verfehlte.
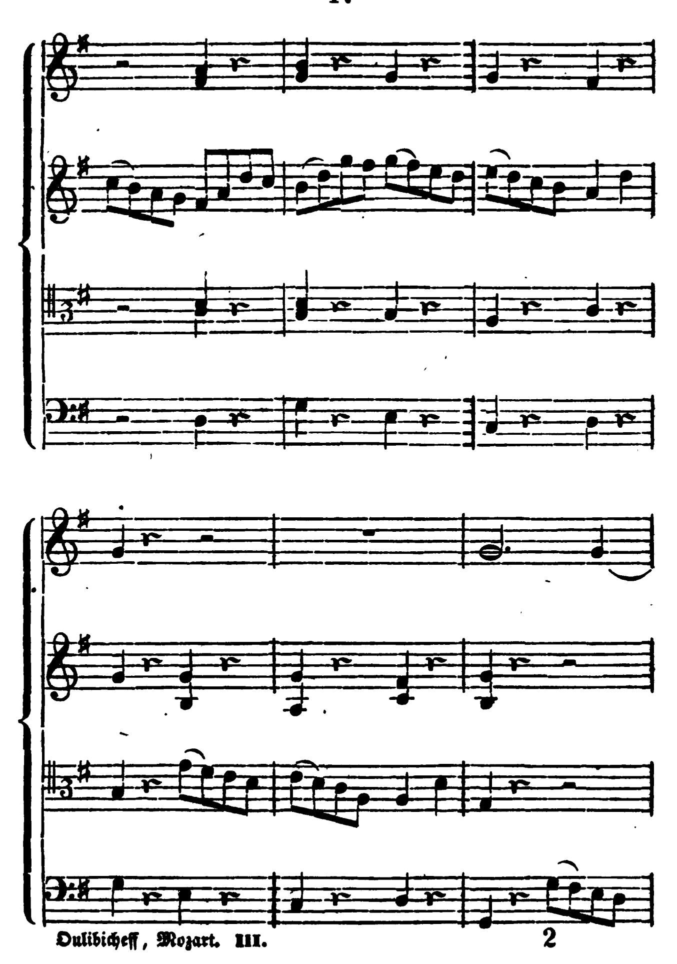
Wenn man von Nebenbuhlern Mozart's im Quartett spricht, so kann es sich nur um zwei Musiker neben ihm und um nicht mehr handeln; Haydn, Mozart, Beethoven! Die drei größten Namen in der Musik, welche die Zunge am geläufigsten ausspricht und das Ohr am liebsten hört.
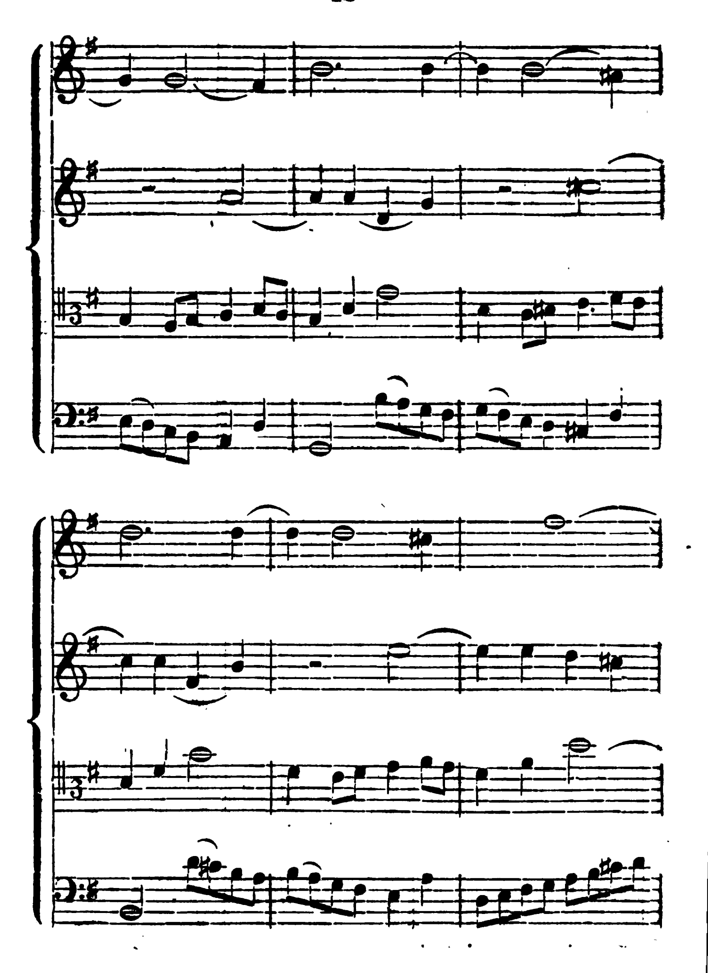
Ehemals zog man allgemein Haydn Mozart vor; heut zu Tag gibt man allgemein Beethoven den Vorzug. Haydn hat eine Art von Humor, der ihn selbst mittelmäßigen Intelligenzen verständlich macht; er liebt es, mit seinen Zuhörern sich zu belustigen und zu lachen, wofür ihm diese dankbar eingedenk sind. Mozart ersetzt diese liebenswürdige und mittheilsame Heiterkeit durch seine Erhabenheit und Tiefe; er ließ Bach wieder aufleben, aber den um ein halbes Jahrhundert reifer gewordenen Bach, der zum größten Melodisten geworden war und aus seinem Grabe, oder besser gesagt, aus dem Himmel neue Harmonieen mit sich brachte, an welche unser armer Planet lange sich nicht gewöhnen konnte. In diesem Grunde liegt das verschiedenartige Geschick der beiden Meister. Einer war der Abgott seiner Zeitgenossen und, vermöge einer seltenen Gnade, welche Gott ohne Zweifel dem Sänger seiner Schöpfung schuldete, zählt Haydn noch unter seinen Bewunderern alle unterrichteten und verständigen Musiker unserer Tage; der Andere sah seine Quartetts aus Italien zurückgewiesen wegen Fehler im Copiren, die nicht vorhanden waren; durch einen Professor kritisirt, wegen Fehler in der Composition, welche, mit Ausnahme eines einzigen vielleicht, neue und originelle Schönheiten waren; und im Concert zerrissen, wegen Fehlern, die man Anfangs dem Spielenden zuschrieb! und alles dieß, weil sie zu vollkommen waren. Man wird sich selbst überzeugen.
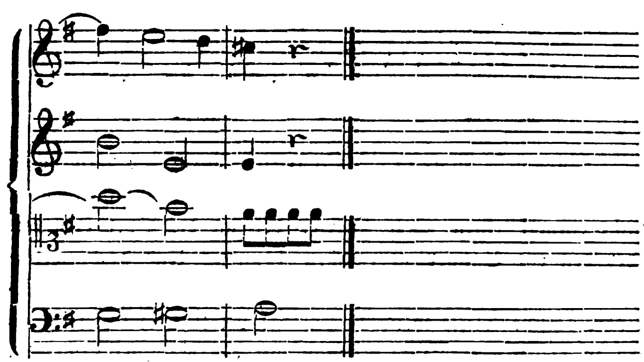
In den meisten Quartetts von Haydn wechseln das Cantabile und die Passagen mit einer gewissen Regelmäßigkeit ab, welche die Gattung durchaus nicht zuläßt, welche den the-

matischen Werken den falschen Schein von concertirender Musik gibt, und der Arbeit des Componisten im Interesse des ersten Violinisten Eintrag thut. Bei Mozart springen die Hauptgedanken weniger hervor, sie vermengen sich mehr mit den Themas und theilen mit ihnen die Combinationen, welche die Anwendung des fugirten Styls mit sich bringt. Dadurch verbinden sie sich eng mit dem Grundgedanken, und gewinnen eine Wichtigkeit und eine Bedeutung, welche die gewöhnlichen Verzierungen in der Melodie oder die Bravourpassagen nie haben können, die in eine thematische Composition eingeschoben werden, um den Executirenden geltend zu machen. Es liegt ein unendlicher Reiz für Geist und Ohr zugleich darin, wenn man einen einfachen melismatischen Gedanken, eine leichte Fioritur, welche die Harmonie weniger begleitet als hörbar macht, sich einen Augenblick hernach in eine contrapunctische Figur voll Anmuth, Nationalität und Kraft verwandelt.
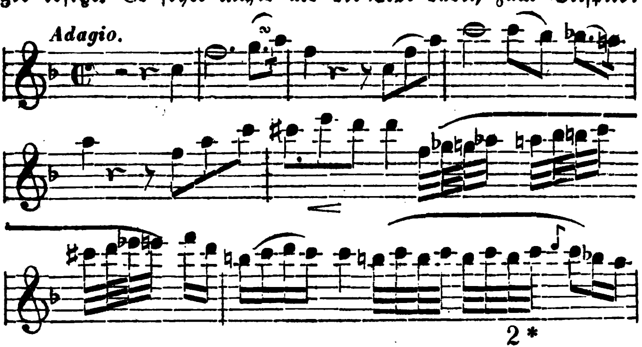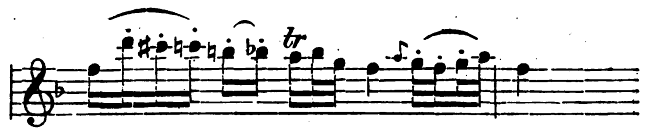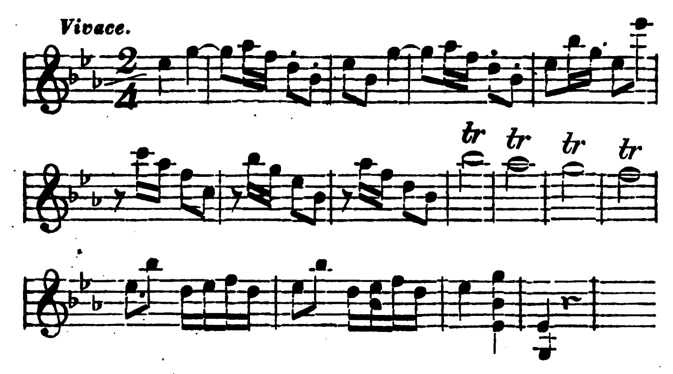








Zweite Bemerkung. An vielen Stellen nähert sich der Gesang der Quartetts Haydn's fühlbar der Vocalmusik; er erinnert an die Schöpfung und an die Jahreszeiten, wenn er keine schon veraltete melodische Formen in sich schließt. Adagio und Andante von Haydn sind von Anfang bis zu Ende wahrhafte Cavatinen, bei denen die erste Violine den Sänger ersetzt. Es fehlt nichts als der Text dabei, zum Beispiel:





Man gehe Mozart's Quartetts durch und man wird nie, von einem ganzen Stücke gar nicht zu sprechen, aber nicht einmal einen Satz finden, der an die Oper erinnert, oder den ein Sänger gebrauchen könnte. Und doch, welche erhabene Definition, welche unaussprechbare Anmuth, welche psychologische Tiefe, welches Gepräge der Unsterblichkeit glänzen in diesen Melodieen, die man mit der Stimme nicht singen könnte! Und woher kommt es, daß man sie mit der Stimme nicht singen kann? Weil sie keinen Text zulassen. Und warum lassen sie keinen zu? — Weil die Dinge, welche sie einem sagen, so wenig ausdrückbar oder erzählbar sind, daß in allen Sprachen der Welt die Worte dazu fehlen und nur einen lächerlich verkehrten Sinn, höchstens eine plumpe Annäherung, nie aber eine getreue Uebersetzung der Musik gegeben würden.

Dritte Bemerkung. Wir haben den sehr augenfälligen Grund angeführt, aus welchem die Gemeinplätze, welche in den Orchester-Compositionen zulässig sind, bei denen sie schwer immer zu vermeiden wären, vom Quartett sorgfältig ausgeschlossen bleiben müssen. Haydn gestattete ihnen aber Zutritt, zwar selten, das ist wahr und gewissermaßen wie aus einer Art von Unachtsamkeit, wie folgendes Beispiel zeigt:



Die vier ersten Tacte geben uns, selbst bis auf den Rhythmus hinaus, ganz genau die Melodie, welche Almaviva in seinem Duett mit Susannen singt: ***Mi sento di contento, pieno di gioja il cor;*** eine Melodie, welche Mozart sicher Haydn gestohlen, wenn nicht der umgekehrte Fall stattgefunden hat. Das darauf Folgende ist eine der bekanntesten und abgenütztesten Formen der Opernschlußsätze. Man darf in der ganzen Mozart'schen Sammlung nachsuchen, und man würde nicht einmal den Schatten eines Gemeinplatzes dieser oder irgend einer andern Art finden.

Passagen, welche mehr in's Ohr fallen, das heißt eine Hinweisung zur concertirenden Musik; sangbarere Melodieen, nämlich eine Hinneigung zur Vocalmusik; ein populärerer, das heißt ein weniger gelehrter Styl; leichter faßlich, nämlich weniger erhabene und tiefe Gedanken, — das sind die Gründe, warum man ehemals den Quartetten Haydn's vor denen Mozart's den Vorzug gab, und welchen viele Liebhaber ihnen

noch heut' zu Tage einräumen, wenn sie es auch nicht immer eingestehen.

Gerade wie Haydn dem besten und erleuchtetsten Geschmacke seiner Zeit entsprach, so ist Beethoven der Musiker im höchsten Sinne des Wortes der gegenwärtigen Zeit. Hier haben wir ihn aber nicht aus dem Gesichtspuncte der Tendenzen und Sympathieen seiner Mitwelt zu beurtheilen, sondern wir haben seine Violinquartetts mit denen von Mozart, und zwar einzig und allein hinsichtlich der Anwendung der theoretischen Grundsätze, welche wir aufgestellt haben, zu vergleichen.

Eine Wahrheit, in welcher man allgemein übereinstimmt, ist die, daß Beethoven in der Instrumentalmusik der einzige Mann ist, den man Mozart hinsichtlich der Erhabenheit der Gedanken oder der melodischen Erfindung an die Seite setzen könne. Eine weitere Wahrheit, welche keines Beweises bedarf, weil sie eine Thatsache ist und nicht von Ansichten oder dem Geschmacke abhängt, ist aber die, daß Beethoven als Contrapunctist seine beiden großen Vorläufer nicht erreicht. Die fugirten Stellen in seinen Werken sind gewöhnlich die schwachen Theile derselben, es fehlt ihnen häufig der Wohlkang und die Klarheit. Viele Menschen verwechseln selbst jetzt noch die Harmonie mit dem Contrapuncte. In diesem Irrthume liegen eine Menge Mißverständnisse. Es gab schon vom fünfzehnten Jahrhunderte ab, als die Harmonie im eigentlichen Sinne noch gar nicht bestand und man noch nicht einmal einen genauen Begriff vom Accorde hatte, geschickte Contrapunctisten. Beethoven, ein

so erhabener Harmonist und Melodist er war, hat sich nach allgemeiner Ansicht, in der Wissenschaft der Josquin, Bach und Händel nicht besonders bemerklich gemacht, welche alle drei von Mozart übertroffen wurden, der in meinen Augen der größte Contrapunctist aller Jahrhunderte war. Der Contrapunct aber, das kräftige und dauerhafte Element, ist, wie wir schon so oft wiederholt haben, der Repräsentant der Intelligenz in den Schöpfungen unserer Kunst; er ist die musikalische Logik. Wir sehen daher vor Allem, daß die Werke Beethoven's nicht in demselben Grade wie die Mozart's jenen Charakter ästhetischer Nothwendigkeit an sich tragen, in Folge welcher die Arbeit des Contrapunctisten sich von selbst geordnet hat, und vermöge welcher sie nicht anders geordnet seyn konnte. Die ausschließlichsten Verehrer Beethoven's räumen diese Art von Ueberlegenheit unserem Heros ein, weil es überhaupt sehr schwer fallen dürfte, sie ihm unter Musikern zu bestreiten; sie werden aber ohne allen Zweifel hinzusetzen, daß dieses Verdienst, das erste unter allen in den scholastischen Zeiten der Kunst, heut' zu Tage nur in zweiter Linie stehe; daß der Genius der Wissenschaft vorangehe; daß nur sehr wenige Zuhörer sich um die Logik in der Musik kümmern, von denen überhaupt die meisten kaum wissen, was sie bedeute, während Jedermann angeregt werden will. Auch haben die Quartetts Beethoven's etwas Erregenderes als die Mozart's; wenn sie auch weniger beweisen, so rühren sie dagegen mehr, und man wird zugeben, daß in der Musik wenigstens diese Ausgleichung hinreichend ist. Ich gebe die Prämissen zu, ziehe aber die Folgerungen in Abrede.

Allerdings tragen mehrere Quartetts Beethoven's, unter anderen die aus CMoll und FMoll das Gepräge eines leidenschaftlichern Charakters als irgend eines der Quartetts Mozart's, aber daraus entspringt nach unseren Grundregeln nur eine zweite Gattung von relativ geringerm Werthe. Der Compositeur des Don Giovanni besaß sicher eben so viel Leidenschaft, als der Schöpfer des Fidelio, weil es sich aber hier nur von Instrumentalmusik handelt, so nehmen wir das Allegro, das Menuet und das Finale der Mozart'schen Symphonie aus GMoll. Ich frage, ob Jemand eine pathetischere, energischere und tiefer eindringende Composition wie diese, im Finale namentlich, gehört habe. Dieß beweist, daß Mozart so gut, wie je ein Mensch, sich erweichen und warm werden konnte, wenn er wollte. Wenn er bei seinen Quartetten nicht so feurig wurde, geschah es nur aus dem Grunde, weil hier nicht der Ort dazu war. Er wollte nicht, daß seine Quartetts, welche all' dem, was er sonst geschrieben hatte, gleich ebenbürtige Meisterwerke waren, zu Symphonieen für zwei Violinen, Bratsche und Baß ausarten sollten, weil eine solche Instrumentation für ein Werk dieser Art höchst unzureichend ist, wie Jedermann zugeben wird. Beethoven ist weit davon entfernt, diesen Grundsatz sich ebenso klar und deutlich gemacht zu haben. Als großer Symphonist, vor allen Anderen, geschieht es ihm, daß er in die Kammermusik die Gänge der Orchestermusik bringt, zu welcher er den höchsten und entschiedensten Beruf hatte. Man hört in derselben einen wohl entwickelten und völlig charakterisirten Gesang, liebliche und sanfte Sätze, deren natürliche Dollmetscher die Flöte,

das Fagott oder das Clarinett wären, wenn diese Instrumente mitwirkten. An anderer Stelle scheint ein imposantes Thema alle Kräfte der Streich- und Blasinstrumente in Anspruch nehmen zu wollen, die als ebenso tapfere wie getreue Hilfstruppen Niemand besser befehligt hat, als der Generalissimus*) Beethoven, und mit welchen man stets sicher ist zu siegen und nie zu unterliegen. Aber das Gros der Armee ist dießmal zurückgeblieben, und dem Maestro stehen zum Vollziehen seiner Befehle, zur Ausführung der ungeheueren Conceptionen seines Genius nur vier arme, ihrer Schwäche sich schämende Instrumente zu Gebote. Ein gewisses Etwas sagt einem, daß dieß nicht die Ideen eines Quartetts sind: daß zwischen Zweck und Mitteln ein Mißverhältniß bestehe. Man sehe zum Beispiel das letzte Allegro des Quartetts aus C Dur (Nummer 3 unter denen, welche der Verfasser dem Grafen Razoumowsky gewidmet hat), ein Stück, in welchem man sogleich eine Composition für ein großes Orchester erkennt, welchem aber nichts als gerade das Orchester fehlt. Das macht einen Lärmen, ich sage nicht wie von vier, sondern wie von acht Instrumenten wenigstens. Man wünscht aber deren fünfzig zu hören. Es ist eine reine Symphonie von Anfang bis zu Ende.

Wenn auch die productive Gabe, der Genius, bei beiden Meistern, welche wir vergleichen, ungefähr gleich groß ist, so trifft dieß bei der kritischen Fähigkeit oder im Ge-

*) Diesen Titel legte er sich selbst in seiner vertrauten Correspondenz im Scherze bei.



schmacke nicht zu, welche beide zur Schöpfung von Meisterwerken durchaus nothwendig sind, und so wenig wie der Genius selbst entbehrt werden können. Ein alter Grundsatz, der vielen Angriffen Widerstand geleistet hat. Der Genius findet die Ideen, der Geschmack ordnet sie. Alle die Ideen, welche Mozart zusammengestellt hat, scheinen für einander gemacht zu seyn; ihre Verbindung, sowie ihre Entwickelung bilden etwas Organisches; sie gleichen sich wie die Blätter eines Baumes an den Zweigen, denen am Stamm, der sie hervorgebracht hat. Das ist jene ästhetische Nothwendigkeit, von der wir so eben sprachen und welche, wie wir sagten, bei Beethoven nicht immer mit derselben Augenfälligkeit, selbst in seinen reinsten Meisterwerken, sich zeigte, selbst als noch nicht eine gedoppelte Gebrechlichkeit, in physischer und moralischer Hinsicht ihn unmerklich von den Wegen des Schönen abgebracht hatte, das er in Mozart's Fußtapfen zu erreichen strebte. Vielleicht gibt es nichts Großartigeres in seiner Kammermusik für die Violine, als sein Quintett aus C dur, Werk 29. Welcher Musikfreund, der es je gehört hat, vermöchte den geheimnißvollen Anfang des ersten Allegro zu vergessen, jenes Thema, das einem einen heiligen Schauer einflößt, gleich den Gedanken eines Propheten, der eine wichtige Offenbarung in sich schließt. Es ist erhaben! Was soll man aber zu der Figur in Triolen sagen, die unmittelbar darauf folgt, und die ebenfalls ein Hauptthema bildet. Man braucht nur diese beiden Themas zu hören, eines nach dem andern, um sogleich zu erkennen, daß sie nicht zusammen passen. Ihre Unverträglichkeit wird zu Anfang des zweiten

Theiles noch viel deutlicher, wo sie der Verfasser in den Formen des contrapunctischen Styls vereinigt hat, eine Combination, welche mir, offen gestanden, nie gefallen hat, weder bei'm Hören noch bei'm Lesen.

Nach unseren Grundsätzen müssen die gewöhnlichen Abtheilungen eines Quartetts oder Quintetts, das erste Allegro, das Andante oder Adagio, das Menuet oder Scherzo und das Finale, wenn sie auch nicht das wechselnde Gepräge eines und desselben Charakters an sich tragen, wenigstens ein Aufeinanderfolgen von Zuständen zeigen, welche einer aus dem andern entspringt, so daß es möglich ist, eine Totalität in diesen Fragmenten, ein intellectuelles Band zwischen diesen verschiedenen psychologischen Bildern zu entdecken. Sonst würde jedes Stück ein Werk für sich bilden. Wie verschiedenartig auch der Charakter dieser Hauptabtheilungen des Werkes beschaffen seyn mag, so muß jede derselben wenigstens sich selbst getreu bleiben, das heißt, sie muß sich von Anfang bis zu Ende durch die Entwickelung und die Combination ihrer Motive erklären, und Alles verwerfen, was eine andere Art von Erklärung nothwendig machen könnte. Diesem zufolge ist jede nicht vorbereitete Veränderung des Tempos, des Rhythmus, des Tons und Charakters im Verlaufe eines und desselben Stücks, in der Theorie unzulässig, weil eine solche Veränderung zum Programme führt, und weil die reine Musik das directe und indirecte Programm ausschließt. Dieses Verfahren gehört allein der dramatischen Musik an. Beethoven hat es einige Male in der Instrumentalmusik angewendet; Mozart nie. Das fragliche Quin-

tett bietet uns ein Beispiel von einer solchen plötzlichen, unerwarteten, nicht motivirten und nicht in den Themas begründeten Veränderung, die sich auf einen rückhaltigen Gedanken des Componisten gründet. Mitten in dem wundervollen Finale, Presto $^6/_8$ aus CDur, hört man plötzlich ein Andante aus ADur $^3/_4$. Dieses Andante ist anmuthig, originell; es ist allerliebst, aber was soll es heißen? Weil es für den Zuhörer unmöglich ist, den mindesten logischen Rapport zwischen dieser Arie ohne Text und den elektrisch-magnetischen Wirkungen des Prestos zu entdecken, so ist er gezwungen, in seiner Phantasie irgend ein Land zu suchen, um diese disparaten Gedanken zu vereinigen; und das ist es, was ich das indirecte oder imaginaire Programm nenne. Wenn der Compositeur uns diese Mühe ersparen will, und selbst die Bedeutung seiner Musik mit großen Buchstaben preisgibt, so haben wir das directe Programm. So finden wir unter Beethoven's Quartetten ein Stück, das er *La malinconia* (Melancholie) betitelt hat. Ein sehr chromatisch gehaltenes Andante $^2/_4$ wechselt mit einem Allegretto **quasi allegro** $^3/_8$ von beinahe schäkernder Gangweise, welches gegen das Ende sich fast in ein Prestissimo verwandelt. Die Melancholie geht mit verhängten Zügeln durch; es halte sie auf wer kann.

Indem wir die Beziehungen andeuteten, in welchen Beethoven uns unter Mozart zu stehen scheint, haben wir zugleich die Ursachen aufgezählt, welche dem Componisten der Pastoral- und heroischen Symphonie mit Chören den Beifall der Zeitgenossen der Mehrzahl nach zusicherte. Ver-

möge der Richtung seines Genius und selbst in Folge seiner Fehler, hat Beethoven ein größeres Publicum als Mozart, wie Haydn zu Ende des vergangenen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts ein größeres Publicum hatte. Der Mann aller Epochen konnte nicht auch der Mann einer besondern Epoche seyn.

Wir wünschten aber nicht, daß der Leser unsere Bemerkungen mißdeute. Dadurch, weil wir so zu sagen mit dem Mikroskop die seltenen und kleinen Fehler aufgesucht haben, welche man in den besten Quartetten Haydn's und in denen findet, welche Beethoven vor seiner geistigen Abnahme componirte, haben wir keineswegs beabsichtigt, Mozart auf Kosten seiner Nebenbuhler zu erheben. Der Genius, die charakteristischen Schönheiten eines Jeden, sind bei unserer Parallele von der Frage ausgeschlossen geblieben. Wir haben nichts beabsichtigt, als durch Beispiele die Theorie zu bekräftigen und klar zu machen, die ungeheuern Schwierigkeiten der Gattung anzudeuten, die fast unvermeidlichen Klippen zu zeigen, die sie von allen Seiten umgeben, und schließlich zu beweisen, daß unter den drei Meistern des Quartetts Mozart unter gleich Ebenbürtigen als der erste anzuerkennen sey, weil er diese Schwierigkeiten besser begriffen und überwunden, und weil er diese Klippen glücklicher und consequenter, als irgend ein Anderer, vor und nach ihm vermieden hat.

Da Männer wie Haydn und Beethoven, die Mozart gleichstanden, den Grundsätzen gegenüber sich nicht immer tadellos gezeigt haben, was sollen wir oder vielmehr

was sollen die Grundsätze von einigen der berühmtesten Musiker sagen, die noch heute diesen Zweig der Kunst cultiviren? Da ist zuerst das dramatische Quartett, in welchem die Violine ein Recitativ singt, das so ausdrucksvoll ist, daß es articulirt, spricht oder fast gar erzählt. Vortrefflich in der That, wenn aber eine Primadonna es vorzutragen hätte, so verstünde man die Worte doch wohl besser. — Weiter findet man das Quintett mit directem Programm: das Fieber, das Delirium, die Genesung, die völlige Wiederherstellung. Man rufe ein Auditorium von Aerzten zusammen und alle würden ganz regelgerecht alle Symptome und Phasen dieser verschiedenen Zustände darin erkennen. Die Aerzte vielleicht. Jedenfalls würde aber ein Sänger, der das Fieber, dicht in sein Bettzeug gewickelt, das Delirium im Hemde oder in Naturalibus, die Genesung im Schlafrocke und die völlige Wiederherstellung im Ballkleide besänge, uns ein viel klareres Bulletin von der Krankheit geben. — Da ist das Quatuor brillant, ohne Ansprüche auf wissenschaftliche Behandlung; ein Solo mit einer einfachen Begleitung. Mit diesem haben die Grundsätze nichts zu schaffen. Wenn ein Solist im engern Kreise spielt, so muß in Ermangelung des Orchesters ihm etwas die Accorde liefern, gleichviel ob drei der Violine verwandte Instrumente oder das Clavier. — Dagegen findet man das Quatuor brillant mit Anspruch auf wissenschaftliche Behandlung, das heißt eine Hauptviolinstimme, die schwieriger ist, als man sie in einem Concerte findet, überladen mit chromatischen und enharmonischen Passagen. Zwei Gattungen von Musik in

einer und derselben Composition, das ist zuviel für das Ohr, sagen die Grundregeln. Sie haben vergessen, werden diese zu dem Componisten sagen, daß der contrapunctische und der concertirende Styl sich vermöge ihrer gegenseitigen Antipathie ausschließen, welche aus ihren diametral sich entgegen laufenden Anforderungen entspringt. Der eine erringt seine Erfolge durch die enge Verbindung der Stimmen unter sich, der andere durch die völlige Vereinzelung einer unter denselben. Sie haben gewiß damit angefangen, zuerst ihre violino primo zu schreiben, und dabei haben Sie als Melodist gedacht. Hierauf hat es Ihnen gefallen, auch die Wissenschaft hereinzuziehen; Sie haben nach den Regeln der musikalischen Arithmetik nachgegrübelt, welche Anlagen und welche Nachahmungen man streng genommen in die anderen Stimmen bringen könne; und weil Sie ein geduldiger Berechner sind, so ist Ihnen Ihre Aufgabe am Ende gelungen. Erlauben Sie uns aber die Bemerkung, daß dieß so viel heißt, als hintendrein wissenschaftlich seyn zu wollen. Die wahren Contrapunctisten componiren nicht auf diese Weise. Sie denken sich das Ganze zumal aus, und arbeiten mit Inspiration und Feuer, ohne zuvor Ihre Gedanken an Bedingungen der Virtuosität zu knüpfen, welche ihrem Zwecke gänzlich fremd sind. Bei diesen ergibt sich die Berechnung von selbst, ohne daß sie daran denken. Ihre Berechnung dagegen ist das Resultat ängstlichen Umhertappens und mühsamer Nachtarbeiten. Sie ist ganz exact für die Augen, denn die Regeln der Harmonie sind dehnbar und das Papier ist geduldig, wie man sagt; aber das Ohr ist anspruchsvoller.

Was entsteht also daraus? Eine dem Anschein nach sehr auffallende, in Wirklichkeit aber sehr natürliche Thatsache. Nämlich die, daß Ihr Quartett allein von der ersten Violine gespielt, häufig einen bessern Effect hervorbringt, als wenn es von Vieren gespielt wird.

Aus all' dem, was wir hier auseinander gesetzt haben, ziehen wir den Schluß, welcher sich auf die Theorie gründet und durch die Praxis sich bewährt, daß die in der Form einander am meisten sich entgegenstehenden Zweige in der musikalischen Kunst, die Oper und das gearbeitete Violinquartett sind. Sie sind es so weit, daß das moralische Temperament und die künstlerische Eigenschaft, welche eine dieser beiden Gattungen für sich in Anspruch nimmt, geradezu die absolute Negation des Temperaments und der künstlerischen Eigenschaft der andern Gattung zu seyn scheint. Gab es aber einen tragischeren Musiker als den Schöpfer des Idomeneo? Einen heiterern, Liebe wärmern und sangbarern Musiker als den Componisten der Entführung? Scheint ein so augenscheinlicher Beruf für Arbeiten für das Theater, im ernsten wie im komischen Fache, nicht alle anderen Arten von Arbeiten auszuschließen? Aber eben dieser Componist ist es wieder, der sich unter allen Instrumentisten zur höchsten musikalischen Abstraction erhoben, der am beharrlichsten jede Form des Vocalgesanges und selbst den Schatten eines Programms vermieden hat; der mit mehr Glück mit der Oper, das heißt mit sich selbst gewetteifert hat, indem er mehr als irgend ein anderer Meister auf die wirksamsten Mittel der dramatischen Musik verzichtete: die

heftige Leidenschaft, das Recitiren, das pittoreske Gemälde, die Handlung, die sangbare Melodie, den Zauber der Ausführung und die auf die Macht des wohlklingenden Effects berechneten Resultate. Hier wie überall läßt sich der Musiker nur durch den Menschen erklären. Besaß Mozart, der heitere Gesellschafter, nicht einen contemplativen Geist, eine träumerische und bereits zur Melancholie sich hinneigende Einbildungskraft. Der Dichter-Musiker, der so viele epische und tragische Größe in den Chören in Idomeneo und eine so heiße Leidenschaft in den Arien Belmonte's beurkundete, ließ er sich nicht eben so leicht zu den verwickeltsten Calculationen in Zahlen herbei, berührten sich nicht alle Contraste der menschlichen Natur in ihm?

Die Haydn gewidmeten Quartetts, von denen die drei ersten im Jahre 1783, das vierte 1784 und die beiden letzten 1785 geschrieben wurden, stellen entschieden im siebenundzwanzigsten Lebensjahre Mozart's den Anfang seiner classischen Periode fest. Diese Meisterstücke von Instrumentalmusik zeigen nicht mehr, wie die vorhergehenden Opern, jene Mischung des Schönen mit dem Mittelmäßigen, noch jene Spuren des Zeitgeschmackes, welche das Alter mit Rostflecken zu bedecken drohte. Nichts in den Quartetten verräth das Datum ihrer Composition, Alles daran ist und wird zu allen Zeiten von gestern seyn. Die Kritik bleibt entmuthigt vor diesen Werken stehen, an denen es nichts zu kritisiren gibt und deren Charakter überdieß gar keine positive Analyse zuläßt. Ich wüßte mich freilich aus der Sache zu ziehen, wenn ich als Mitarbeiter an einem musikalischen

Blatte, mit einem Honorar nach der Bogenzahl, einen detaillirten Bericht über die Quartetts Mozart's zu liefern hätte. Es gibt einen allgemein angenommenen Gang, wie Artikel dieser Art fabricirt werden. Man gibt die Tonart, das Tempo und den Rhythmus an; man bezeichnet den ästhetischen Charakter durch ein oder mehrere vom Zufalle entlehnte Beiwörter, wenn die Sprache nicht von selbst welche liefert, die hieher passen; man hebt einen Satz des Gesanges hier, einen Gang des Basses dort hervor; ferner, wenn der kritisirende Meister auf einige Gelehrsamkeit Anspruch macht, so erklärt er die Art von doppeltem Contrapuncte, welche die Verbindung und den Wechsel der Themas des Mittelsatzes geleitet hat, er deutet auf die verdächtigen Quinten, auf die unsicheren Octaven, auf die Accorde, welche schwanken und die Intervalle, welche sich in ihrem Gange verirren u. s. w. u. s. w. Alles dieß ist nicht sehr schwierig; welcher Nutzen entspringt aber daraus für den Leser; was sagt man ihm, was ihm die einfache Durchsicht der Musik nicht ebenso gut und noch weit besser lehren könnte; welche Gemeinschaft besteht zwischen dem grammatikalischen Skelete, welches man ihm zeigt und dem inne wohnenden Geiste des Werkes. Es ist dieß ebenso, wie wenn man bei Prüfung eines Gedichtes seine Bemerkungen auf den Versbau beschränkte, und den Gegenstand und die Gedanken des Dichters bei Seite ließe. In vielen Fällen könnte es die musikalische Kritik nicht anders machen; sie ist darauf beschränkt, zwischen diesen unfruchtbaren Analysen und gänzlichem Stillschweigen zu wählen, wenn sie nicht zu einem ver-

worrenen Styl ihre Zuflucht nehmen will. Oeffnen wir auf gut Glück die Sammlung der Quartetts, welche im Einzelnen geprüft werden sollen. Der Zufall hat uns gut gedient; wir haben das Andante des Quartetts Nr. 4. EsDur vor Augen. Was wird die Kritik darüber sagen? Sie wird sagen, daß es ein Andante con moto aus AsDur 6/8 ist; daß sich viele Synkopen, Retardationen und Nachahmungen darin vorfinden; daß es ein vortrefflich gearbeitetes Stück sey, eine mystische Färbung habe, von erstaunlichem Effect sey, und das ist Alles, was sich Positives darüber sagen läßt. Aber auf welchen Zustand der Seele, bekannt oder möglich, auf die Gegenwart gegründet oder der Zukunft vorbehalten, soll man den Eindruck des Stückes übertragen. Ist es ein Traum, eine Vision, eine Verzückung; ist es ein Resultat magnetischen Hellsehens, welches die Weise unseres Vorstellungsvermögens verändert und die Organe an dessen Stelle setzt, oder der Anfang von Wiedergeburt, in welcher bereits die Bedingungen der Zeit und des Raumes verschwinden? Ein ungreifbares Thema, ohne Sätze und Contouren, schwimmt in der Harmonie und durchdringt sie ganz, gleich einem melodischen Fluidum. Von einer Stimme zu der andern übergehend, läßt es in der, welche es aufgibt, eine Art von langem nebelhaftem Schweif zurück und dadurch knüpft es sich immer wieder an sich selbst an, und erzeugt in seinen Combinationen mit anderen Figuren eine Reihenfolge verhüllter Bilder, schwebender Schatten, in welchen die Seele die Embleme unbekannter Dinge zu erkennen glaubt, von der sie geträumt, oder welche sie dunkel vorhergefühlt hat.

Mitten aus dieser dämmerhaften Harmonie, die mit räthselhaften Phantomen angefüllt ist, erhebt sich von Zeit zu Zeit eine Frage aus der Tiefe, mit einem gewissen Seufzen begleitet, wie wenn die Seele einen Anlauf nähme, um den Zauber zu durchbrechen, der sie beherrscht und sie verhindert, zu dem klaren Bewußtseyn dessen durchzudringen, was sie wahrnimmt. Der Rhythmus bezweckt das Aufhören der äußern Bewegung; die verbundenen und accentuirten Achtel in den tiefen Tönen des Basses rauschen, wie das Stillschweigen in dem Ohre, die zahlreichen Retardationen, welche der Melodie ihre Contoure und den Accorden ihre natürliche Klarheit rauben, bringen wie eine Art von Verwischen der sichtbaren Gegenstände hervor. Alles ist ruhig und stumm; Alles ruht äußerlich. Die Vision ist rein geistiger Art. Welch' ein Stück! Selbst Beethoven, der große Kundschafter der Geheimnisse der Seele, hat nichts übernatürlich Wahreres, nichts göttlich Mystischeres ersonnen.

Ich schmeichle mir, daß der Leser mich verstanden haben wird. Durch den Versuch, eine so übersinnliche reine Musik zu analysiren, wollte ich die Unmöglichkeit einer solchen Analyse beweisen. Ich wollte zeigen, wie mit den besten Absichten von der Welt ein armer Kritiker Gefahr läuft, in Unsinn zu verfallen, wenn er es versucht, mit dem Worte Empfindungen und Bilder deutlich machen zu wollen, die ihrem Wesen nach niemals sich aussprechen lassen. Aus diesem Grunde kam mir auch von jeher der Jargon des literarischen Ultraromontism wie ein unmächtiger Kampf gegen die musikalischen Effecte, wie ein unfruchtbarer und unglück-

licher Versuch der Sprache in Worten vor, etwas ohne Hilfe logischer Ideen sagen zu wollen, wie es die Sprache der Töne thut. Aber wir, welche pflichtschuldigst dieses unübersetzbare Idiom, Musik genannt, übersetzen, wie könnten wir immer jenen Gallimathias vermeiden, dessen sich die Herren Romantiker und Dichter so häufig bedienen, während sie doch gar nicht nöthig haben, ihre Zuflucht zu derselben zu nehmen. Dieß ein für allemal gesagt, wagen wir es, die Schwierigkeiten des Styles, welche der musikalischen Kritik eigenthümlich sind, uns zu Nutzen zu machen, um die Nachsicht des Lesers ganz besonders aus diesem Grunde für uns in Anspruch zu nehmen.

Bei dieser Veranlassung muß ich in Erinnerung bringen, daß der Inhalt des vorstehenden Artikels ganz speciell die sechs Haydn gewidmeten Quartetts angeht. Diejenigen, welche Mozart früher componirte, zählen nicht unter seinen classischen Werken, und die, welche 1789 durch den König von Preußen bestellt wurden, so schön sie alle drei sind, das erste namentlich, aus DDur, welches Bewunderung verdient, weichen etwas von den Bedingungen des gearbeiteten Quartetts ab. In ihnen ist nicht durchaus ganz reine Musik. Ein Violoncell, das in der Stimmlage des Contrealts singt und mit der ersten Violine concertirt, wogegen die Viola dessen Functionen im Baß zu übernehmen hat, bringt in diese Werke ein Element, das den Gesetzen der Gattung, welche wir zu definiren gesucht haben, fremd ist. Das Solo thut dem Ganzen Eintrag, die glänzenden Cantilenen und Passagen stören die psychologisch-rationelle Entwickelung der

Themas, der Hauptzweck findet sich zuweilen einer untergeordneten Intention aufgeopfert und daraus folgt, daß die dem Könige von Preußen gewidmeten Quartetts schwach in Styl und etwas leer an Harmonie neben den vollendeten und erhabenen Compositionen erscheinen, deren Widmung Haydn allein würdig war, weil er der einzige unter allen Lebenden, seinem Jahrhundert so weit voran war, um seinen jungen Nebenbuhler zu würdigen, und hinreichende Größe der Seele besaß, sich für besiegt anzuerkennen.

Le Nozze di Figaro.

Opera buffa in vier Acten.

So lange Mozart's zweite Lehrzeit dauerte, eine Lehrzeit, die über das hinausging, was ihm seine Meister und seine Vorbilder gelehrt hatten; so lange der Geist der Nachahmung gegen den schöpferischen Geist einen täglich ungleicher werdenden Kampf bestand, hatte Mozart nur für die Musik günstige Opern-Sujets zu componiren. Idomeneo und die Entführung waren jedes in seiner Art vortreffliche Stoffe. So bald aber der Lehrling, der bereits durch diese beiden Werke die Reform in der Kunst begonnen hatte, sich in den Haydn gewidmeten Quartetts zum Meister erklärt hatte, schien das Schicksal ihm das Unmögliche oder etwas, was wenigstens der Unmöglichkeit gleichzukommen schien, zuzuweisen. Er sollte die Hochzeit des Figaro componiren.

Diejenigen, welche in Beaumarchais' Stück gelacht hatten und Mozart beauftragten, es in Musik zu setzen, glaubten sicher, daß die Oper sie eben so sehr, wenn nicht gar noch mehr als die Komödie, unterhalten werde. Sie bedachten nicht, daß alles das, was das Verdienst und den Werth der Hochzeit des Figaro ausmacht, nothwendigerweise bei der in Musik gesetzten Hochzeit desselben Individuums verschwinden müsse, nämlich: der Geist, der Styl und der Dialog des französischen Autors. Es blieb nichts als die Handlung oder die Fabel und die Charaktere. Die Fabel ist eine Verschwörung intriguanter Diener gegen einen lockern Herrn, ein Gewebe von List und Kniffen, eine dürftige und prosaische Grundlage, welche selbst in der Komödie nur um der gegen die Gesellschaft damaliger Zeit gerichteten Diatriben willen durchgehen konnte. Die Charaktere sind alle auf die Spitze getrieben und auf Selbstsucht gegründet. Die hervorragendsten derselben zeigen uns nichts, als ein fortwährendes Gespötte über sich und über Andere, oder kalte berechnete Unsittlichkeit. Man nehme ihnen die glücklichen Einfälle, die Epigramme, die Ungezogenheiten nach gutem Ton, und sie hören auf, selbst in der Komödie spaßhaft zu seyn. Was hatte aber alles dieß mit der Musik gemein?

Die Theorie des musikalischen Dramas hatte zu Ende des letzten Jahrhunderts noch geringe Fortschritte gemacht. Es war dieß die Epoche der großartigen Production, die immer der erhabenen Kunstbeurtheilung vorausgeht, wie die Ursache der Wirkung; die Epoche der Gluck, Mozart und Cimarosa. Man sah noch nicht recht ein, warum das

komische Element, welchem sich die Oper am besten fügt, dasjenige ist, welches sich mehr an die Einbildungskraft als an die Reflexion wendet, das Populär-Komische, das Buffonartige und Groteske, lächerlich phantastisch Uebertriebene, weit mehr als das mit einer gewissen Feinheit der Beobachtung behandelte Lächerliche. Osmin, Leporello, Geronimo, Bucephalo, der Kaimakan in der Italienerin in Algier, der Dummkopf von Ehemann im Türken in Italien, der poeta miserabile von Corradino der Baron Montefiascone u. s. w. u. s. w., das sind Gestalten, wie sie der Compositeur braucht, um vortreffliche Musik zu machen und wie sie das musikalische Publicum zu seiner Unterhaltung liebt. Alle diese blassen und flachen Caricaturen im Libretto, alle diese poetischen Skizzen, welchen das geistige Leben versagt ist, werden wunderbar belebte Gestalten, wenn ihnen die Musik das rein sinnliche Leben verliehen hat, das ihnen zukömmt.

Von diesem Gesichtspuncte aus wird man vergebens in der Hochzeit des Figaro die Elemente einer Buffo-Oper suchen, man wird sie nirgends darin finden. Auf welche unter den handelnden Personen wird der Musiker die vis comica übertragen, welche wird der Basso parlante, der musikalische Spaßmacher seyn, um das Publicum zu jenem unwiderstehlichen Lachen hinzureißen, welches den Genuß der Musikfreunde und der Götter ausmacht? Figaro gewiß nicht. Der geistreichste Mensch im Stücke, der wiedergeliebte Liebhaber Susannen's gibt keine Veranlassung, auf seine Kosten zu lachen, was schon gar nicht seyn dürfte. Bartolo und Basilio, die beide sich vortrefflich in Gesellschaft des Barbiers

von Sevilla und Lindoro's ausnehmen, haben nach Rosinen's Vermählung Stellung und Charakter geändert*). Als Diener eines vornehmen Herrn, als Kuppler und Liebesboten haben sie aufgehört, komische und lächerliche Figuren zu seyn; sie sind nur noch unmoralisch und verächtlich. Der Richter Curtio und der Gärtner Antonio sind nur episodische Personen, deren Rollen sich beinahe auf Nichts reduciren; und was ihren Herrn, den Grafen Almaviva, anbelangt, so kann von diesem entfernt nicht die Rede seyn, daß er zum Primo buffo verwendet würde. Findet man vielleicht im weiblichen

*) Ich erwähne als eines sonderbaren Umstandes, daß unter den beiden dramatisch-biographischen Stücken von Beaumarchais, der Barbier von Sevilla und die Hochzeit des Figaro, das erste, nach Situationen und Charakteren, sich den Anforderungen des musikalischen Dramas fügte, während das andere in beiden Beziehungen demselben widerstrebte. Im Barbier von Sevilla singt sich die köstliche Rolle der Rosine von selbst; Almaviva ist ein erster Tenor, wie ein Maestro ihn sich nicht besser wünschen könnte, denn er ist bis zum Wahnsinne verliebt, munter und glänzend, Alles zusammen. Basilio ist eine musikalische Caricatur, die man ausdrücklich für die Musik erschaffen wähnen könnte; die Verläumdungs-Arie findet sich ganz in der Komödie vor und ist vortrefflich gehalten. Bartolo, alt, lächerlich, jähzornig und eifersüchtig, ist ebenfalls ein vortrefflicher Buffo. Was Figaro, den Barbier, anbelangt, eine unterhaltende Gestalt, welche selbst bei Beaumarchais dem Figaro in der Hochzeit wenig gleicht, wo er nur als Verstandesmensch auftritt, dieser Barbier steht in seiner Art Almaviva ganz gleich. Dieser war ebenso ein unbezahlbarer Basso cantante und parlante. Endlich sind alle Situationen im Barbier von Sevilla im höchsten Grade musikalisch. Ist es also diesem nach zum Verwundern, daß Rossini's Meisterwerk weit mehr Effect auf der Bühne macht, als das von Mozart?

Personale eine Gestalt, die sich zum komischen Element im Stücke herbeiließe? Eben so wenig. Die alte Marzeline, welche mit ihrem alten Liebhaber complottirt, um ihren eigenen Sohn zu veranlassen, sie zu heirathen, führt allerdings eine komische Erkennungsscene herbei, welche aber in der Oper ganz unproductiv ist. Es gibt keine Noten, welche das älterliche Verhältniß und die kindliche Ehrfurcht lächerlich machen können.

Sehen wir, ob der erotische und ausdrucksvolle Theil des Werkes dem Musiker mehr Hilfsmittel bietet als der komische, der gar keine Ausbeute gewährte. Liebesverhältnisse sind im Stücke genug vorhanden, ja sogar zu viele. Figaro liebt Susanne und Susanne liebt Figaro, in Ermangelung eines andern Gegenstandes; eine Vorzimmerliebe. Der Graf liebt Susannen ebenfalls, eine vorübergehende Liebe, ein Spiel der verirrten Phantasie, welche aber mit einer Mystification endigt. Barbarina liebt Cherubin, eine verliebte Kinderei, weiter nichts. Die Gräfin liebt den Grafen. Das ist einmal Etwas. Eine junge Gattin, welche über verrathene Liebe weint, das kann sehr interessant und sehr rührend werden; das kann Stoff zu schönen Arien, zu schönen ehelichen Duetten geben. Ganz gewiß; aber wenn eben diese Gattin in ihrem tiefsten Kummer sich beiläßt, der Verkleidung eines Pagen anzuwohnen, wenn die Anmuth dieses Kindes, welches durchaus kein Kind mehr ist, und seine weiße Haut der schönen Trauernden zur heilsamen Zerstreuung dienen; und wenn man bei'm Kommen des Gemahles dieses unschuldige Kleinod bei sich einschließt, dann

ändert sich die Gestalt der Dinge, und es ist zu wetten, daß wir nicht mehr mit der Frau Gräfin weinen können. Man sieht daraus, daß der Musiker sich fragen mußte, wo er unter allen diesen Amouren, Amouretten, Phantasieen, sentimentalen vorübergehenden Launen und Zerstreuungen, die Liebe anbringen solle.

Eine andere Leidenschaft, welche in das Gebiet der Musik einschlägt, ist die Eifersucht, mag man sie von spaßhafter oder von ernster Seite nehmen. Stets muß sie aber dessen ungeachtet in dieser gedoppelten Gestalt sich mit Kraft aussprechen und sich, wie jede wahre Leidenschaft, nur mit ihrem Gegenstande beschäftigen. Es kommen in dem Stücke zwei Eifersüchtige vor: Almaviva und Figaro. Der erstere wäre im Ernste ein Eifersüchtiger, wenn er es nicht zu gleicher Zeit auf seine Gemahlin und Susanne wäre, auf die er noch in keiner Hinsicht Ansprüche zu begründen vermag. Figaro wäre ein komischer Eifersüchtiger, wenn er nicht zu viele Philosophie besäße, als daß er um des alltäglichen Laufes der Dinge willen, von dem er sich bedroht sieht, außer sich gerathen wäre, und wenn er nicht zu vielen Geist hätte, um je den betrogenen Ehemännern auf dem Theater gleichen zu können. Aus diesen Gründen war aus diesen beiden Eifersüchtigen nichts zu machen.

Dem Mangel eines Buffo füge man noch den einer Primadonna und eines ersten Tenors hinzu, die beide trotz der Menge von handelnden Personen nicht zu finden sind, von denen keine wirklich komisch, noch wirklich leidenschaftlich ist, und von welchen keine sich die Theilnahme des Zuschauers

erwirbt. Die ersten lyrischen Gestalten fehlen alle! Ein unerhörter Fall in den Annalen der Oper, welcher beweis't, wie wenig das Sujet nur den einfachsten Anforderungen des musikalischen Dramas, seinen Elementaranforderungen also entsprach. Offenbar konnte man aus dem Grafen Almaviva keinen ersten Tenor machen. Die steife Excellenz, der kleinmeisterliche gnädige Herr, der ausschweifende Gatte, der durchgefallene Liebhaber, der abgewiesene Diplomat Beaumarchais' konnte nicht wie Belmonte und Ottavio singen. Schon seine Rolle ließ dieß nicht zu. Sie verlangt mehr einen recitirenden oder declamatorischen, als melodischen Gesang, und diese Partieen passen nicht für den Tenor, sondern für den Baß. Nachdem also Almaviva zu dieser Verwendung sich nicht eignete, so wäre nur noch Cherubin übrig, der etwa Ansprüche darauf machen könnte. Aber wenn Cherubin zur Zeit, als Figaro's Hochzeit vor sich ging, im Tenor oder Baß gesungen hätte, so wären die Dinge zwischen ihm und seiner schönen Pathin aller Wahrscheinlichkeit nach nicht da stehen geblieben, wie sie der Dichter uns vorführt. Mozart zog es vor, lieber einen ersten Tenor zu entbehren, als abgeschmackt zu werden; die hohen männlichen Stimmlagen wurden Basilio und Curtio übertragen, welche vermöge des Rechtes der Nothwendigkeit davon Besitz nahmen. Außerdem würde selbst der Vocal-Accord, der Tonsatz zu vier Stimmen, in Folge des schlechten Spasses im Libretto unmöglich oder wenigstens sehr schwierig geworden seyn. Die Rolle der Primadonna scheint, genau genommen, weder der Gräfin noch Susannen zuge-

kommen. Die Lage Susannen's ist allerdings viel glänzender; sie ist von Anbetern und Prätendenten umgeben. Niemand dagegen seufzt für die Gräfin, außer der Page, der aber für Jedermann seufzt. Andererseits ist Susanne nur eine Soubrette, eine vollendete Kammerzofe, die es versteht, den Herrn an der Nase herumzuführen, die Gebieterin zu beschützen, sich Dank für Ohrfeigen zu erwerben, die sie ihrem Zukünftigen gewissermaßen als Vorempfang der ehelichen Gunst gibt, mit der sie es eintretenden Falles nicht so genau nehmen wird; lauter sehr kostbare Eigenschaften für sie selbst, die Gräfin und vielleicht auch für einen philosophischen Gatten, wie Figaro, aber ohne allen Werth in einer gefühlvollen Arie. Rosine hat den Vortheil des gefühlvollen Wesens und der Würde für sich. Es scheint, daß der ungetreue Lindoro noch in einem Herzen herrscht, das ihm Niemand streitig macht, was allerdings ein weiterer Gewinn für die Musik, wenn auch nicht für den Gemahl ist. Wer sollte also Primadonna seyn?

Man denke sich den Componisten im Kampfe mit einem Texte, welcher der Opernmusik keine Leidenschaft und keinen Muthwillen zuläßt, welcher keine erste Sängerin liefert und den Tenor unmöglich macht, einen Text, der weder der ernsten noch komischen Gattung angehört, der außerhalb der Geschichte, der Mythologie, der Romantik, des innern und poetischen Lebens, außerhalb Allem, was musikalisch und singbar ist, liegt. Kann ein solches Sujet etwas Anderes, als eine kalte Musik hervorrufen, wenn sie wahr seyn soll, und die unrichtig werden muß, sobald sie aufhört, kalt zu

seyn? Selbst Mozart wäre diesem traurigen und unvermeidlichen Dilemma wenigstens zum größern Theile nicht entgangen, wenn nicht sein bereits für die letzten Zusätze reifes Talent, welche die Organisation der Oper erwartete, ihm einen neuen Weg angegeben hätte, und zwar den einzig möglichen, auf welchem er aus einem, auf den ersten Anblick nicht componirbaren Sujet, etwas Wahres und Schönes machen könnte. Der Genius hatte die Reform des musikalischen Dramas begonnen, die Nothwendigkeit half sie vollenden.

Prüfen wir was aus der Hochzeit des Figaro als Oper, nach dem altitalienischen und französischen Zuschnitte, geworden wäre. Ein italienischer Meister hätte eine endlose Reihe von Arien und Duetten, einige Ensemblestücke als Ruhepuncte gegeben; ein mageres Finale und das Recitativ hätten fast ganz eine sehr lange und sehr verwickelte Handlung verschlungen; es hätte zwei Drittheile der Partitur ausgefüllt. Die komische französische Oper, die es noch nicht über die Operette hinaus gebracht hatte, würde sich besser mit der Hochzeit des Figaro vertragen haben. Ein sehr großer Theil des Dialogs konnte wörtlich in dieser Art von Drama beibehalten werden, in welchem sehr viel gesprochen und wenig gesungen wurde; eine einfache Arbeit des Abschreibens. Einige hier und dort in die Scenen eingestreute Arietten, ohne musikalischen Werth, und gerade aus diesem Grunde geeignet, dem Texte Relief zu geben, hätten erstens den neuen Titel des Werkes gerechtfertigt, aus dem eine Oper werden sollte, und würden zweitens Beaumarchais' glückliche Gedanken in Prosa, in gereimten Schlagworten,

in Vaudeville-Form wieder gegeben haben. Auf diese Weise wäre dem Stücke seine Integrität und sein eigenthümlicher Werth, ohne Aufwand an Geist und Talent von Seiten des Bearbeiters und Musikers, erhalten worden.

Aber der Componist der *Nozze di Figaro* war nicht der Mann, der in der offen eingestandenen Absicht und in dem sichern Vorhersehen, eine langweilige oder nur sogenannte Oper zu schreiben, die Feder ergriffen hätte. In diesem Falle konnte ihm weder das italienische noch das französische Verfahren zusagen; beide waren ihm nicht einmal geläufig, da er jetzt nur noch Meisterwerke zu schaffen im Stande war. Wie sollte er es also machen? — Nur Geduld, und man wird sogleich sehen, daß die Hindernisse in den Händen des Genius sich zu Hebeln gestalten. Mozart hatte fünf Komödien-Acte vor sich liegen, eine Bahn, deren Breite in umgekehrtem Verhältnisse zu dem lyrischen Materiale stand, fünf Acte von einer tödtlichen Kälte und einer erdrückenden Langenweile, wenn sie nach altitalienischer Weise zugeschnitten und angelegt worden wären, welche fast die ganze Handlung in das Recitativ verwies. Die Fabel hätte sich in jenem monotonen und mit den wahren Formen der wahren Komödie ganz unverträglichen Gesange verloren; denn Figaro blieb doch stets eine Komödie mit oder ohne Musik. Wenn man Figaro in Recitative gekleidet hätte, so wäre dieß so viel gewesen, als ihn in ein Leichentuch zu hüllen, und das zu seiner Hochzeit geladene Publicum hätte bei seinem Begräbnisse gegähnt.

Einer solchen Aufgabe gegenüber mußte unser Heros

sich in einer Ueberzeugung bestärken, zu welcher ihn unvermeidlich sowohl seine reifende Erfahrung als die Selbstkritik dessen, was er zuvor für das Theater componirt hatte, trieben. Er mußte mehr als je zur Erkenntniß gekommen seyn, daß in dem musikalischen Drama die Musik die allein wichtige Sache und die allein wahre Sprache sey; daß der Musik eben sowohl jede scenische Handlung gehöre, durch welche man zu interessiren und zu rühren vermöge, als die Scenen der Gefühlsergießungen und die lyrischen Momente; daß das einst obligate Recitativ, jene Bastardsprache, welche nur vermöge einer Art von Uebereinkunft zwischen dem Gesange und der Rede, in Folge der Unmöglichkeit, alle Theile, aus denen eine Oper besteht, musikalisch zu verbinden, nur unter dem Titel eines unvermeidlichen Uebels, folglich unter einem geringern Uebel als der gesprochene Dialog gesetzlich bestehe; daß endlich und durch dieses selbst das Recitativ, weit entfernt, dazu berufen zu seyn, die Hauptsituationen auszufüllen, mochten diese sich fortbewegen oder ruhen, sie vielmehr nur herbeiführen und vorbereiten müsse; mit anderen Worten, daß es ihnen zur Erklärung und Programm zu dienen habe. Je kürzer dieses Programm ist, um so besser ist es. Vortrefflich, wo sollte man aber einen hinreichend intelligenten und genugsam gefügigen Poeta finden, der in diese Ansichten einging und ein Libretto nach einem Plane bearbeitete, wie noch gar keiner existirte. Wo ihn finden? Hier ist er ja schon in Person, die Blume der Operndichter, der große lyrische Dichter, der Mitverfasser der *Nozze di Figaro*, des *Don Giovanni*, des *Axur*, des *Matrimonio segreto*, der

heilige Mann von Abbate, mit einem Worte Lorenzo da Ponte, welchen der stets vorherrschende und stets hilfreiche Zufall ausersehen hatte, unter der Leitung unseres Heros zu arbeiten. Wir können ruhig seyn; die Aufgabe ist in guten Händen.

Mozart gebührt die Ehre, die ausgedehnteste Anwendung von den wahren Principien des musikalischen Dramas gemacht zu haben, nicht aber die Ehre, das gefunden zu haben, was nöthig war, um sie in der Praxis einzuführen. Die Italiener, welche Alles erfanden, indem sie den Deutschen die Sorge ließen, Alles zu vervollkommnen, hatten bereits in ihre Buffo-Opern das Finale, eine Reihenfolge von Scenen in Musik eingeführt, welche nach Melodie, Tonart und Tempo, je nach den Situationen verschieden waren, und sich am Ende eines Actes mit einander verbanden. Diese Form war an und für sich die vollständigste Verwirklichung aller logischen und ästhetischen Bedingungen des gesungenen Dramas; aber von Logroscino an, welcher, wie die Historiker melden, sie erfand, bis auf Mozart, der ihr ihre heutige Ausdehnung gab, merkte man dem Finale wohl an, wie wenig Geschmack man in Italien an den Ensemblestücken fand und namentlich aber auch, wie äußerst schwach die Compositeurs als Instrumentisten waren. Es nahm in der Partitur wenig Raum ein und erhöhte ihren Werth eben auch nicht sehr. Die Arien blieben immer die Hauptsache für den Maestro. In einer Komödie, wie Figaro folglich, in welcher Niemand weder wirklich leidenschaftlich, noch wirklich komisch ist, konnten die Arien, oder der Erguß der individuellen Empfindungen nicht

das ganze Interesse des Stückes in sich concentriren. Weil es sich nicht auf die Personen übertragen ließ, so mußte dieses Interesse, wir verstehen darunter das musikalische Interesse, sich hauptsächlich an die Handlung selbst knüpfen. Das war die Folgerung, zu welcher unser Heros gelangte, und welche ihm die Nothwendigkeit klar machte, nicht allein sehr umfangreiche Finales für seine neue Oper zu schreiben, sondern auch alle Situationen im Libretto zu Duetten, Terzetten, Sextetten zu benützen, Märsche und Tänze einzustreuen, und auf diese Weise den Finale-Styl wohl auf die Hälfte der Partitur auszudehnen, welcher unter seiner Feder der lyrisch-dramatische Styl in seiner höchsten Vollkommenheit werden sollte. Halten wir an dem Culminationspuncte der Geschichte des gesungenen Dramas ein, um einen Blick rückwärts zu werfen.

Zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts haben wir die aufkeimende Oper, ihre Existenz und ihre Gesetze auf den Zusammenhang des Recitativs gründen sehen. Die Sprache des gesungenen Dramas besaß damals das Verdienst, vollkommen homogen zu seyn; weil sie aber unglücklicher Weise durchaus falsch war, so brachte das fortwährende Recitativ auf die Zuhörer den Eindruck der unerträglichsten langen Weile hervor. Diese ursprüngliche Weise der Auffassung der Oper zeigt deutlich den rein literarischen Gesichtspunct an, unter welchem seine Gründer, lauter Gelehrte, Dichter und Schriftsteller, aber sehr schlechte Musiker, sie ansahen. Bald aber fing die *Aria*, dieses glückliche Ereigniß, welches die Akademiker in Florenz nicht vorausgesehen hatten, gleich einem

Sterne der Hoffnung und des Trostes mitten durch diese Ohrenfinsterniß des ewigen Psalmodirens an zu ergläuzen. Einige Sätze melodischen Gesanges, von Cavalli und Cesti gesammelt, versüßen auf Momente die Trostlosigkeit eines Schauspieles, welches weder Fabel, noch Geschichte, noch Decorationen, noch Maschinen, noch Pferde mehr zu halten vermögen. Die Musica nuova kommt in Gunst, so oft sie sich vernichtet, und wieder zu alter Musik, das heißt zur Melodie und Harmonie wird. Von Tag zu Tag gewinnen die Arien dem Recitative den Boden ab; von nun an will man nur sie noch in der Oper hören; aber das Recitativ, welches dem Aufhören seines ununterbrochenen Fortganges in Folge der lyrischen Momente entgegensieht, verschanzt sich hinter die Handlungen als in eine uneinnehmbare Citatelle. Daraus entstand ein anderes Uebel. Die Sprache des gesungenen Dramas wird eine gedoppelte und theilt sich in zwei wesentlich verschiedene Theile; die Sänger singen für das Publicum; aber sie recitiren und agiren nur noch für die vier Mauern. Die Oper wird zum Concert. Gluck erscheint, der sie wieder zum Schauspiele machen, die Einheit zurückführen will, indem er so viel wie möglich die scharfe Scheidungslinie zu verschwinden machen sucht, welche die Melodie vom Recitativ trennt. Gluck ist ein guter Sänger, großer Declamator, ziemlich guter Instrumentist und mehr als alles dieß, ein Mann des Nachdenkens. Es glückt ihm. Sein Gesichtspunct geht aber noch von dem der Literatur aus, modificirt durch die Fortschritte, welche die dramatische Musik seit hundertundfünfzig Jahren gemacht hatte. Für ihn ist das

Recitativ noch immer der Hauptvehikel der Handlung; es bleibt noch immer die Regel in der Oper und der Gesang eine Ausnahme, von der man allerdings, so oft es unumgänglich nothwendig war, Gebrauch machte. Endlich erschien Mozart, der den Lehrsatz umkehrte, die Ausnahme zur Regel erhob und als praktisch angewendete Folgerung dieser neuen Lehre uns zuerst die *Nozze di Figaro* und dann *Don Giovanni* gab. Auf diese Weise wurde nach zwei Jahrhunderten von Ungewißheiten und Irrthümern das lyrische Drama stufenweise auf den Standpunct des Musikers geführt, auf welchem alle relative Wahrheit und Vollkommenheit der Gattung sich befand, und dieß darum, weil man das antimusikalischste Buch ausgewählt hatte, das je geschrieben worden ist und geschrieben wird. Bewundern wir darin ein weiteres Vorhersehen des Zufalles.

Ausgezeichnete Sänger hätten jene Menge von Ensemblestücken, während des Ganges der Handlung, welche Mozart in die Partitur einführte, mit scheelem Auge angesehen. Diese Musik verlangt, daß man zu spielen verstehe und erlaubt sehr selten die Anwendung der Kehlfertigkeit; sie verlangt das Gegentheil von dem, was die Virtuosen können, und dafür das, was sie in der Regel nicht können. Wenn Mozart die Hochzeit des Figaro für die Subjecte zu schreiben gehabt hätte, welche ihm den Beifall der Zeitgenossen für die Entführung verschafft hatten, ohne daß dadurch dem Werke der Nachwelt gegenüber zu großer Eintrag geschah; für Fischer, Adamberger und die Cavaglieri oder andere Gesanges-Berühmtheiten von demselben Range, so wür-

den die Stücke des Sängers an die Stelle der Stücke des Componisten getreten seyn; die Anforderungen der Kunst wären vor den tyrannischen Ansprüchen des Metiers verschwunden. Glücklicherweise für uns und sehr unglücklicherweise für den armen Maestro gefiel sich das Geschick darin, in der italienischen Truppe, welche Figaro singen sollte, so mittelmäßige Sänger zu vereinigen, als sich je welche zusammengefunden hatten, um ein Meisterwerk zu ruiniren: die Damen Storace, Laschi, Mandini, Nussani und Gottlieb und die Herren Benucci, Mandini, Ochely und Russani. Nicht ein Name, mit Ausnahme der Storace, welcher mit einiger Auszeichnung in den musikalischen Handbüchern genannt wird, und eben so wenig findet sich in der ganzen Oper eine Arie, welche von einer glänzenden mechanischen Fertigkeit und von einem beträchtlichen Umfange einer Stimme zeugte. Es war dieß, wir wiederholen es, ein glückliches Unglück. Mozart machte es umgekehrt wie jener griechische Maler, welcher seine Venus mit Verzierungen umgab, weil er sie nicht schön zu machen im Stande war, indem er seine Arien schön machte, weil er sie nicht zu verzieren nöthig hatte. Man wird sich noch erinnern, daß Figaro unter dem Lärmen der Beifallsbezeugungen fiel, welche la cosa rara gespendet wurden.

Mozart's Genius, sagten wir, scheint in seinem Wachsthume den historischen Fortschritt der ganzen musikalischen Kunst zusammenzufassen. Man gebe sich die Mühe, diese Bemerkung zu untersuchen. Im Idomeneo zeigt sich Mozart bereits als vollendeter Contrapunctist und Harmonist; die

Entführung stellt ihn als Melodisten auf dieselbe Höhe; endlich beweisen die Haydn gewidmeten Quartetts, unter seinen Instrumentalcompositionen, und Figaro unter seinen Bühnenwerken, die vollständigste Vollendung als Universalmusiker; die unauflösliche Verbindung des Genius und des Geschmackes; die innige Verschmelzung und das vollkommene Gleichgewicht aller Elemente der Kunst und das durch Anmuth stets gemäßigte und verschönerte Wissen, die immer durch Nachdenken geleitete productive Kraft, und, was man hauptsächlich nicht übersehen darf, das absichtliche oder instinctartige Ausschließen beinahe aller melodischen Formen, welche keine Dauer versprachen. Die Ouverture zu Figaro offenbarte auch in Mozart, was er bis dahin in keinem seiner früheren Meisterwerke mit solcher Evidenz hatte zeigen können, den größten unter allen Orchester-Componisten. Wenn er es nicht schon 1786 gewesen wäre, so wäre das Räthsel seiner dritten Oper nicht zu lösen. Nach dem Plane, den unser Heros entworfen hatte, machten die Ensemblestücke während der Handlung den beträchtlichsten und wichtigsten Theil der Arbeit aus. Die Fabel besteht aber aus einer Menge verwickelter Zwischenfälle und Scenen, in denen es sich für die Darsteller weit mehr um das Spiel als um den Gesang handelte. Die recitirenden Sätze, mit einigen melodischen Sätzen vermischt, mußten in Situationen dieser Art vorherrschen. Sie führten die musikalische Sprache auf den vertraulichen, bürgerlichen oder häuslichen Conversationston, welcher der im Stücke vorherrschende ist, sie verschafften den Darstellern eine Freiheit in Bewegungen und Geberden,

welche sich nicht mit dem melodischen Gesange in regelmäßigen Sätzen verträgt; sie brachten die Handlung mit Hilfe des Sprechens vorwärts, was nicht allein ein Vortheil, sondern eine Nothwendigkeit war; die Handlung im Figaro hatte keinen Augenblick zu verlieren, wenn man nicht den Effect der pikantesten Scenen zerstören und die Vorstellung bis zum folgenden Tage hinausziehen wollte. Mit einem Worte, alle Convenienzen des Dramas stießen den Gesang der Vocalstimmen zurück und verlangten die Declamation dafür. Wenn man aber die Melodie bei den Stimmen nicht anbringen kann, so geht sie naturgemäß in's Orchester über, wie wir an anderer Stelle zu erklären gesucht haben, wo wir unsere Betrachtungen auf ein Beispiel gründeten, das dem Werke selbst entnommen war, das uns hier beschäftigt. Das Orchester schließt dann mehr als bloße Begleitung in sich; es wird der Verwahrer der Hauptmelodie; es singt für die Sänger; in ihm hat der Ohrenschmauß, oder, besser gesagt, das musikalische Interesse seinen Sitz, das sich stets irgendwo in einem Musikstücke finden muß. Hat der Meister in einem auf diese Weise angelegten Tonstücke den Beweis von seiner Meisterschaft geliefert, so hat man das befriedigendste und vollständigste lyrisch-dramatische Schauspiel vor Augen, das man sich denken kann; eine Handlung, welche mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit des gesprochenen Dramas sich vorwärts bewegt, und eine Musik, welche alle Bruchstücke des Dialogs in eine harmonische Einheit vereinigt, die dem Zuschauer alle offen ausgesprochenen, so wie die rückhaltigen Gedanken der handelnden Personen sagt, ihre Schliche und Lügen aufdeckt und

ihm die Triebfedern des psychologischen Mechanismus zeigt, welcher sie bewegt und zum Sprechen veranlaßt. Denn dieses innige Verständniß des Dramas, dieses Verstehen, das weit über jeder intellectuellen Analyse steht, ist nichts Anderes, als der lebhaft gefühlte musikalische Genuß, denn man versteht hier nur, wenn man genießt. Darin liegt eines der unerklärbarsten Geheimnisse der Musik. Nun ist leicht zu begreifen, welche Rolle der Instrumentation in einer lyrischen Komödie zukommen muß, in der außer Cherubino Niemand das sagt, was er denkt, wo Alle möglichst freies Spiel treiben und abwechselnd betrügen oder betrogen werden. Man kann mit wenigen Worten die unglaublichen und unerschöpflichen Hilfsmittel schildern, welche Mozart in dieser Oper entwickelte, wenn man sagt, daß die ganze Masse von Geist, dessen Schleußen man dem Dialoge öffnen mußte, in vollen Ladungen in's Orchester geworfen wurde, so daß Beaumarchais, in Noten übersetzt, unter dem Schleier dieser neuen Uebertragung, beinahe unangetastet blieb.

Wenn man heut' zu Tage irgend eine Musik loben will, so vergißt man selten, ihr das Beiwort geistreich beizulegen. Es ist dieß ein Modeausdruck, den Journalisten, welche nicht Musiker sind, bei jeder Gelegenheit anbringen, weil sie dessen relativen Sinn nicht verstehen, welcher aus diesem Grunde völlig banal und unvermeidlich geworden ist. Vor Allem müssen wir aber diesen Herren sagen, daß es keine an und für sich geistreiche Musik gibt, so wenig als es geistreiche Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften gibt. Dem Beiworte fehlt also der Sinn, wenn man von einer Fuge von

Bach, einem Quartett oder einer Symphonie von Mozart, oder von irgend einer andern Production aus der reinen Musik spricht. Für einen Componisten besteht der Geist einzig und allein in einer gewissen Anwendung seiner Musik auf ein directes oder indirectes, wörtlich ausgesprochenes oder darin begriffenes Programm. Welcher Art ist aber diese Anwendung, und in welchem Falle kann man von der Musik sagen, daß sie geistreich sey? Reicht es hin, um so genannt zu werden, wenn sie getreu den ganzen Inhalt des Programms ausfüllt, und nicht mehr und nicht weniger? Nein; denn in diesem Falle ist sie nur wahr. Die Musik, in welcher Geist liegt, ist nach unserm Dafürhalten eine solche, die über das Programm hinausgeht, welche einen nicht durch den Text gelieferten Sinn ausspricht, und zwar auf eine Art, daß der Zuhörer ihn aufzufassen vermag. So liegt zum Beispiel sehr viel Geist in Osmin's Liede, in welchem die Noten Mehreres andeuten, was die Worte durchaus nicht aussprechen. Im Allgemeinen zeigt sich der Geist des Musikers in irgend einer Anspielung auf Etwas, was man bereits gesehen oder begriffen hat. Bald ist es ein Motiv, ein Satz, welche als Erinnerung wieder zum Vorscheine kommen und eine sinnige, Bedeutung an der Stelle erhalten, an welcher man sie hörte, wie z. B. die Cavatine des Micheli: O Vorsicht leite meine Schritte! welche das Orchester in der Scene am Thore in Cherubini's Wasserträger spielt; bald ist es eine komische Verhöhnung der Wahrheit, welche aus dem formellen Gegensatze der Musik mit den Worten entspringt, wie der glänzende Schlußsatz in der Arie: Ha! welche Lust Soldat zu

seyn! und die in einer verstümmelten und lamentablen Melodie wieder vorgeführt wird, nachdem von gewissen Wechselfällen die Rede gewesen, welchen der Soldat in seiner Abwesenheit sich ausgesetzt sieht; oder auch anticipirt das Orchester den Augenblick der Gegenwart, und erweckt den Gedanken an eine drohendere Zukunft, mit der die Situation schwanger geht. Wer unter uns hätte bei'm Anhören des Abschiedes, den Max von Agathe nimmt, in dem bewunderungswürdigen Terzett im zweiten Acte von Weber's Freischütz in den aufsteigenden Gängen des Basses den wiederholten Ruf der Unterwelt nicht erkannt, welche uns in der Scene der höllischen Gespenstererscheinungen ihre ganze Pracht entfalten soll. Das sind einige jener Mittel, durch welche der Geist, ganz unabhängig von Wahrheit und Ausdruck, sich in der Musik entwickeln kann. Sie sind unzählbar, wie die dramatischen Texte und Programme und Alles, was an deren Stelle treten kann; allein beinahe immer hat der musikalische Geist etwas von der Allegorie, insofern er besonders mit dem Verstande vermittelst Bildern, und mittelbarer oder unmittelbarer Anspielungen verkehrt. Nichts desto weniger gibt es Fälle, in denen die einfache Wiederholung des musikalischen Satzes im Laufe eines Stückes, und die Wiederholung eines Textes, der Anfangs nichts besonders Auffallendes hatte, ein vortreffliches Epigramm hervorbringt. Für dießmal entlehnen wir unser Beispiel aus Figaro, um wieder auf den Gegenstand des vorstehenden Artikels zu kommen.

Almaviva belauscht in einem Verstecke die Unterredung zwischen Susannen und Basilio, welcher die Zofe beschuldigt,

daß sie Wohlgefallen an dem Pagen finde, der sogar seine Augen bis zu ihrer Gebieterin zu erheben wage. Der Graf zeigt sich, und macht seinem Aerger Luft; das Terzett beginnt. Basilio, ganz entzückt über das Unheil, das er angerichtet hat, spielt den Aengstlichen; weil aber die Musik nicht lügen kann, so singt der Verräther seine Entschuldigungen in ziemlich munterer Weise. Susanne, welche alle Ursache hat, zu zittern, haucht ihre Todesangst in gebrochenen und halb erstorbenen Tönen aus, welche gegen die Cadenz hin immer schwächer werden; der Eifersüchtige fühlt sich erweicht. Der getreue Diener stellt sich, als wolle er die Aufwallung besänftigen, die ihn ergötzt, und gießt Oel in's Feuer, indem er zu seinem Herrn sagt: *Ah del paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto;* perfide Worte, die im bezeichnendsten Tone, mit dem Unisono des Orchesters gesungen, ihren Effect nicht verfehlen. Almaviva spricht die Verbannung des Pagen aus, und um die so strenge Sentenz zu begründen, erzählt er in einer Art von Recitativ, wie er kürzlich den Pagen bei der Tochter des Gärtners unter einem Tische verborgen gefunden habe, und eben die Auseinandersetzung dieser Entdeckung führt eine andere herbei. Der Page war hier unsichtbar und gegenwärtig, ebenso bequem bei Susannen verborgen, wie er es bei Barbarina gewesen war. *Cosa veggio!* ruft der Graf aus; *Ah crude stelle!* seufzt Susanne. *O meglio ancora!* entschlüpft Don Basilio. Nach diesen aufeinanderfolgenden Ausrufungen folgt ein Ensemble, in welchem die drei lyrischen Charaktere sich deutlich und scharf abzeichnen. Die Synkope des Satzes: *onestissima signora* klingt

in Almaviva's Munde wie verzerrte Wuth; Susanna ist einer zweiten Ohnmacht nahe; Basilio aber, dieser Teufel im schwarzen Leibrocke, dieser wahre Mephisto aus dem Vorzimmer, hat sich noch nie so behaglich gefühlt. Mit seiner hellklingenden Stimme stimmt er in der Höhe ein so pinselhaft kaustisches Thema an, während es zugleich eine so herzliche Zufriedenheit ausdrückt, daß der Schurke vor lauter Bosheit fast ein guter Mensch zu seyn scheint. *Cosi fan tutte le belle;* non c'é alcuna novità. Dieß spricht Basilio bei Seite, worauf er sich an den Grafen wendet und ihm Wort für Wort und Note für Note, aber um eine Quinte höher, wie wenn er fürchtete, nicht recht verstanden zu werden, wiederholt: *Ah dell paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto.* In der Lage, seinen Satz, wann und so oft es ihm gefällt, zu wiederholen, konnte der Musiker nichts Geistreicheres sich erdenken, als die Wiederanwendung dieses, und zwar in dem Augenblicke, in welchem das corpus delicti in einem Armstuhl gefunden, den sospetto in einen Ueberführten in den Augen des Eifersüchtigen verwandelt hat. Ist das nicht allerliebst!

Das Terzett, welches wir so eben analysirt haben, ist vielleicht die beste lyrische Situation in dem Stücke. Es ist in jeder Hinsicht bewunderungswürdig. Seine Themas, die sich auf das Ensemble der Stimmen und Orchesterfiguren gründen, stets durch die Modulation variirt und auf köstliche Weise zu rechter Zeit dem Ohre wieder vorgeführt werden; sein Dialog, welcher mit so unnachahmlicher Natürlichkeit und so tiefer Kenntniß des komischen Effects eingetheilt ist; die Contraste der Charaktere, welche sich darin aussprechen; die Ein-

zelheiten seiner Instrumentation, welche die getrennten Stimmen vereinigen und unaufhörlich die Einheit aufrecht erhalten; Alles macht dieses Musikstück, das an und für sich vortrefflich ist, ebenso wahr als geistreich vermöge der Anwendung. Das ist die wirkliche Vollkommenheit der Gattung, oder ich müßte mich ganz täuschen. Dieses Terzett gibt uns eine allgemeine Idee von allen Ensembles in der Oper, und enthebt uns der Mühe, sie im Einzelnen zu prüfen. Es ist nicht eines vorhanden, in welchem nicht ein Verdienst und ähnliche Schönheiten sich mehr oder weniger vorfänden. Ueberall dieselbe Anmuth, dieselbe Natürlichkeit, dasselbe Wissen, derselbe Geist, dieselbe tiefe Berechnung im Gewande derselben Leichtigkeit. Dieser Artikel würde dadurch allein zum Buche anschwellen, wenn man sorgfältig nachsuchen wollte, was von all' diesen Eigenschaften in einer Partitur von mehr als 500 Seiten zu finden ist, und überdieß wäre ein solches Buch gar nicht zu machen. Ohne eine wunderbare Fruchtbarkeit, die der gleich käme, von welcher unser Heros die Probe ablegte, indem er die vier Acte des Figaro ausfüllte, ohne fast je zu ermüden und in Wiederholungen zu verfallen, könnte man hier die Formen der Analyse nicht so vermannichfaltigen, wie Mozart in den Ensemblestücken die Formen einer Musik vermannichfaltigt hat, deren dramatischer Charakter, mit Ausnahme einiger Nuancen, stets derselbe bleibt. Denn man wird bemerken, daß in dieser Handlung, trotz der vielen Intriguen und Zwischenfälle, doch für den Musiker eine große Einförmigkeit liegt. Ist denn nicht in der That Almaviva stets in Wuth und eifersüchtig, und macht nach allen Seiten derbe Ausfälle,

die aber Niemanden treffen; Figaro immer mit einer dienstfertigen Lüge oder irgend einer List für seine Schützlinge zur Hand; Susanne immer auf der Hut, Ungeschicklichkeiten ihrer Gebieterin gut zu machen und den Verfolgungen eines Mannes zu entgehen, der ihr nicht gefällt; die Gräfin fortwährend in Unruhe, mißvergnügt und gelangweilt über das was vorgeht, gekränkt, ohne deßhalb in Zorn zu gerathen und ganz irre, wer sie liebt oder nicht. Bei der heiligen Cäcilia! Jeder Andere als Mozart hätte über dem Versuche, den Figaro zu componiren, den Kopf verloren. Doch nein, ein Maestro nach altem Schlage hätte sich mit dem Recitativ und den Gemeinplätzen der italienischen Musik aus der Sache gezogen; ein Compositeur heutigen Tages hätte das Sujet zu allen Teufeln gewünscht; er hätte sich auf die Phantasiemusik geworfen, hätte Walzer, Cabaletten, Crescendos, Solfeggir-Uebungen angebracht, ein System der Tonsetzkunst, das sich beinahe eben so wenig um die Worte kümmert, als das fugirte Madrigal im sechszehnten Jahrhundert. Mozart verstand es, den traurigen Rahmen, welchen man ihm übergeben hatte, von Anfang bis zu Ende musikalisch und dramatisch auszufüllen; und mit welch' unzerstörbarem Talent, mit welcher Ausdauer der Willenskraft, mit welcher Selbstverläugnung hat er dieß gethan! Wie viele Sorgfalt mußte er anwenden, um den Aufschwung seiner Begeisterung zu dämpfen und um seine Musik bis auf den von dem Libretto angezeigten Temperaturgrad zu mäßigen; wie viele Anstrengung und Ueberlegung kostete es ihn, um seinen Zuhörern weniger zu gefallen.

Die Arien und Duette der Oper, welche im Allgemeinen

ebenso schön und ebenso gut bearbeitet sind, als die Ensemblestücke, beschränken sich wie diese letzteren auf die Grenzen des gemischten und gemäßigten Ausdrucks, welche das Sujet selten zu überschreiten erlaubte. Einige derselben machen aber in dieser Hinsicht glückliche Ausnahmen, die sich in den Ensemblestücken weder finden noch finden konnten. Der Grund ist folgender: die Verfasser der Oper hatten keine Macht über die Handlung in der Komödie, die sie lassen mußten, wie sie war; dagegen konnten und mußten sie die Charaktere in musikalischen Sinn modificiren; sie mußten Beaumarchais' Personen eine Seele einhauchen, sie aus dem Zustande des personificirten Sarcasm, den sie repräsentirten, in den Zustand menschlicher Individualität bringen, indem sie an die Stelle der Satyre nach altem Regime, die natürliche Sprache der Leidenschaften und Interessen eines Jeden setzten. Wo sollte aber diese unumgänglich nothwendige Umwandlung vorzugsweise bewerkstelligt werden und ihre Früchte tragen? War es in den Numern, durch welche die Ereignisse des Stückes sich entwickeln? Hier haben wir aber gesehen, daß die stets zur Täuschung und Lüge verurtheilten Personen nur vermittelst des Orchesters mit der Seele der Zuhörer in vertrauten Rapport traten. Anders verhält es sich mit den Arien. Hier hatten Da Ponte und Mozart freien Spielraum, außerhalb der Handlung Texte zu schaffen, in welchen die Personen unverschleiert in der ganzen Wahrheit ihres Ichs sich zeigten. Doch hatte dieser Spielraum auch seine Grenzen. Man konnte zwar hier die Charaktere bis auf einen gewissen Grad modificiren, aber nicht immer bis auf den Grad von Wärme

führen, daß sie wahrhaft lyrisch geworden wären, weil die Grundzüge dieser Charaktere mit dem Gange des Stückes verwachsen waren, welchen man nicht abändern durfte.

Es ist bemerkenswerth, daß die beiden schönsten Arien Figaro's, oder die, welche wenigstens der Mehrzahl der Dilettanten am besten gefallen, gerade Hors-d'oeuvres sind, nämlich Stücke, welche nicht eigentlich im Drama liegen: *Non piu andrai* und *Voi che sapete*. Die erste zeigt das Bild des militairischen Lebens, von einem Menschen entworfen, der nie Waffen getragen hat; weßhalb es ein Gemeinplatz, ein Hors-d'oeuvre seyn muß. Die zweite ist nichts als ein Lied, auf der Scene mit Begleitung der Guitarre gesungen, eine Musik, welche für das gegeben wird, was sie ist, ein Hors-d'oeuvre wie das andere. Das erscheint sonderbar, während es ganz natürlich und folgerichtig ist. Man betrachte aber die Texte dieses Liedes und dieser kriegerischen Arie, die der Situation und den persönlichen Gefühlen dessen, der sie singt, völlig fremd sind, und man wird finden, daß in denselben mehr und besserer lyrischer Stoff zu finden ist, als in irgend einer der im Drama begründeten Arien; so glücklich war die Wahl dieses Dramas.

Sie war es in dem Grade, daß die Hauptperson des Stückes in der Partitur beinahe auf Nichts sich beschränkt sah. Figaro ist Philosoph und Schöngeist, wie man sie vor der Revolution fand; zwei fatale Umstände, welchen alles Talent des Musikers nicht abhelfen konnte. Was sollte man aus einem Individuum machen, das in seinen schlimmsten Augenblicken als überlegener Mensch dem Geschicke entgegentritt, das

sich selbst persiflirt, wenn es sich nicht über Andere lustig machen kann. Mozart läßt Figaro tanzen; er gibt ihm fast Rossini'sche Melodieen im $^{3}/_{4}$ Tacte, aber ohne Charakter und ohne Reiz. Unser Mann tanzt immer, selbst während man ihm den Tact auf die Schultern klopft. Das ist etwas in der Welt, aber sehr wenig in der Oper. Die kriegerische Arie entsprach glücklicherweise der entlehnten Nationalität und der eiteln Philosophie des französirten Spaniers und brachte ein Meisterwerk an die Stelle der obligaten Flachheiten, welche, in Ermanglung von etwas Besserm, die antimusikalische Natur der Person versinnlichen. Man begreift die allgemeine Gunst, welcher sich diese Arie so lange zu erfreuen hatte. Sie vereinigt Alles in sich, was Kenner entzückt und Alles, was nöthig wäre, um den musikalischen Sinn selbst der Abgestumpftesten zu erwecken, einen angenehmen und leichten Gesang, eine nachahmende Declamation, die den Text völlig natürlich wiedergibt, eine Instrumentation voll Wohlklang, Leben und Bildern, mit einem Rhythmus, um hunderttausend Mann in gleichem Tritte zu erhalten und einem Ausdruck, um den letzten der Troßknechte zu elektrisiren. Mozart besaß den Geist und das Talent, das Bild des militairischen Lebens unter einem doppelten Gesichtspuncte darzustellen. Zuerst faßte er es von der komischen und satyrischen Seite auf, wie der Standpunct der Komödie es erheischte. Man hört die Stimme des instruirenden Officiers: *Collo dritto! Muso franco!* Man sieht den Recruten vor sich, unbeweglich, kerzengerade, mit gespitztem Ohre. Die Accorde des Orchesters, welche mit ganz militairischem Aplomb die

Pausen ausfüllen, die zwischen den Commandoworten gelassen sind und welche jedesmal eine neue Tonart herbeiführen oder vorbereiten, zeigen einem die verschiedenen Evolutionen des Automaten. Er marschirt rechts und links; er rückt vor, er zieht sich zurück, er stößt seine Waffe auf den Boden, daß dieser erzittert; hierauf nimmt er wieder die Stellung einer ägyptischen Statue an. An der Stelle *ed in vece del Fandango,* wird die Declamation weniger gebieterisch; eine Erinnerung an den väterlichen Herd stimmt den Rekruten weicher, aber diese Thräne ist bald abgewischt; die Modulation wendet sich plötzlich in der Tonica: *una marcia per il fango* und der Marsch fängt zugleich an. Während der Gesang in syllabischen Achteln fortfährt, die kleinen Einzelnheiten des Dienstes aufzuzählen, führt die vollständige Phalanx der Blasinstrumente die edelen Bilder des Ruhmes und Kampfes vorüber. Die kriegerischen Triolen der Trompete rufen den Recruten unwiderstehlich *alla vittoria, alla gloria militar.* Lebt wohl ihr Blumen und Bänder, lebt wohl ihr lieblichen Tänze, ihr Freuden der Liebe lebt wohl! Der Recrut hat den Ruf zum Ruhme gehört, der Recrut hat Alles vergessen. Das ist entschieden der Eindruck, welchen Du bei uns erwecken wolltest, maestro caro! Aus der Prosa hast Du Poesie gemacht; die Ironie wurde durch Dich zur Begeisterung! Ach wie viele Andere machen es gerade umgekehrt! In unserer Bewunderung für Mozart dürfen wir aber den Dichter nicht vergessen, welcher so bewunderungswürdig den Text dieser bewunderungswerthen Arie reimte. Zum Beispiel:

Per montagni, per valloni,
Colla neve ed i sollioni,
Al concerto di tromboni,
Di bombardi, di canoni
Che le palle in tutti i tuoni
All' orrecchio fan fischiar.

Verse dieser Art sind an und für sich Musik. Die Arbeit des Componisten ist halb gethan.

Almaviva ist nicht Franzose geblieben wie Figaro, nachdem er durch die Hand Mozart's gegangen war. Man erkennt ihn als einen echten und gerechten Spanier in der grandiosen Arie: *Vedrò mentr'io sospiro,* in welche sich mit so vieler Majestät die Schwächen eines verliebten, Rache erfüllten und eifersüchtigen Herzens hüllen. Das Stück gehört nicht zu denen, welche hinreißen, es greift in Nichts in den tragischen Styl ein, aber trotzdem rührt es tief. Es spricht abwechselnd eine Entrüstung aus, welche hervorbricht und eine im Innern verschlossene Wuth, welche dumpf murrt; es ist ein Schmerz im Kampfe mit dem Stolze; eine weiche Stimmung, welcher man nicht erlaubt, sich durch Thränen Luft zu machen; es ist die Liebe (nicht die platonische) mit ihren herbsten Brandwunden und ihren ätzendsten Giften. Aber es bleibt Almaviva noch die Hoffnung; seine Stimme donnert den Schlußsatz heraus; sie beschwört mit der ganzen Energie einer südlichen Leidenschaft den Augenblick herauf, in welchem er das zweifache Bedürfniß der Liebe und Rache befriedigen kann. Wir sagten es bereits, man kann nicht mehr Spanier seyn als Almaviva, aber auch nicht wahrer, tiefer und dramatischer als Mozart.

Es ist bemerkt worden, daß die Gräfin und Susanne gleiche Ansprüche auf den Rang der Primadonna, oder um mich richtig auszudrücken, gleich unvollständige Rechte zu haben scheinen. Mozart schloß sehr richtig, daß bei zwei Frauenrollen, die sich an Interesse und dramatischer Wichtigkeit so gleich stehen, keine die andere fortwährend in der Gesangspartie überwiegen dürfe; daß man die Primadonna theilen müsse zwischen der Gebieterin und der Zofe; daß die geliebte, vorgezogene Susanne überall da vorherrschen müsse, wo die beiden Damen zusammen zu thun hatten, das heißt in den Scenen der Handlung und in den Ensemblenummern, wogegen die liebende Rosine in den Gefühlsnummern sich zu entschädigen habe. Ihr gehörten die großen Arien, die edelen Cantilenen. Das hieß mit viel Geist gegen die zahllosen Hindernisse eines Sujets kämpfen, dessen Geist sein Hauptfehler war.

Die Gräfin hat im zweiten Acte eine Cavatine, im dritten eine ausdrucksvolle Arie, und eine Prunkarie im vierten, welche auf Verlangen der Signora Storace eingelegt wurde. Diese letztere ist zu viel. Die Cavatine *Porgi amor;* **Es Dur Larghetto**, haucht einen köstlichen Duft von Zärtlichkeit und Melancholie aus. Man bedauert, daß diese entzückende Nummer nicht mehr als etwa vierzig Tacte zählt, das Ritornell mit inbegriffen.

Dove sono i bei momenti ist eine Arie im großen Styl und vom edelsten Ausdrucke. Die Poesie der süßen Rückerinnerung an die Flitterwochen, nachdem sie so lange den bittern Kelch des Ehestandes gekostet, belebt für einen Au-

genblick Rosinen's welkes Herz. Sie singt diese Erinnerungen in einer Tonart, ebenso schimmernd als die Sonne an jenem Tage, an welchem ihr Lindoro, so rein und lieblich als der Gedanke an die Liebe in einem jungfräulichen Herzen, sein Wort verpfändet hatte. Ach! wenn dieser Mai des Lebens wiederkehren könnte, welcher leider nie zum zweiten Male erscheint; *Ah se almen la mia Costanza etc.* Rosine gibt sich den schmeichlerischen Täuschungen ihres Geschlechtes hin; das Andante verändert sich in ein Allegro, und die wiedererwachende Hoffnung gibt ihr eines jener anbetungswürdigen Themas ein, denen Niemand widerstehen kann, außer die Ehemänner. Die anmuthigsten Gänge, in Terzen und Sexten von dem Hoboe und dem Fagotte geblasen, antworten auf die Wünsche der Gattin oder richten ermunternde Zurufe an sie; und wenn irgend ein ängstlicher Zweifel durch die Modulation zu laufen scheint, welcher in dem hohen A der Vocalstimme sich kundgibt, und in chromatischer Stufenreihe auf das H herabsteigt, so verwischt sich der traurige Gedanke sogleich wieder in der Freude des Sieges, den der Schlußsatz ankündigt. Dieser Sieg, arme Rosine, wird aber nie ein anderer als der der Kunst seyn, welche dich so edel und schön und so würdig eines bessern Looses schuf.

Von den beiden Arien Susannen's, von welcher die eine declamatorisch gehalten und mit der Handlung verbunden, die andere melodisch und ein Ruhepunct ist, ziehen wir die erste bei weitem vor: *Venite inginocchiatevi.* Die Zofe ist mit der Toilette des Pagen beschäftigt, den man ankleidet, während die Gebieterin zu ihrer Unterhaltung zusieht und

die ebenso interessante als malerische Gruppe betrachtet. Wenn man Nadeln zu stecken und einen Kopfputz aufzupassen hat, so fällt das Singen bei einer so ernsten Beschäftigung etwas schwer, deßhalb singt auch das Orchester für Susanne. Es war hier nicht der Ort für eine Vocalmelodie. Wie viele reizende Einzelnheiten, anmuthige Motive, geistreiche Worte und neckende Gefallsucht finden sich in diesem Dialoge der Violinen mit den Flöten und Consorten.

Der Page ist der einzige Charakter Beaumarchais', den aus Versehen ein Hauch von Poesie gestreift zu haben scheint. Man brauchte nur den über der Rolle liegenden sarkastischen Firniß wegzunehmen, der das ganze Stück deckt, und die Tonleiter der Ironie in die des Gefühles zu verwandeln (eine Umwandlung, die bei Cherubin leicht anging) und es verblieb ein rein musikalischer und im höchsten Grade lyrischer Typus. Es ist dieser nichts mehr und nichts weniger als Don Juan in der aufbrechenden Knospe, ja Don Juan selbst, den wir in dem *Dissoluto punito* kommen sehen werden, zum unvermeidlichen Schlusse seiner Debuts in den *Nozze di Figaro*, mit einer Liste von 2065 Eroberungen in der Hand, das Cartel des Todes in Person annehmend, nachdem er ihn zum Nachtessen geladen, wie wenn der Tod ein schönes Weib wäre. Die Identität dieser beiden Personen scheint uns so klar zu seyn wie der Tag. Mit vierzehn Jahren, und mehr hat Cherubin sicher nicht, fängt er an, diese Macht der Bezauberung auszuüben, welcher in der Folge Niemand widerstehen soll. Bereits gefällt er allen Frauen und alle Frauen gefallen auch ihm, bis einschließlich der alten Marzelline. Sagt nicht

Susanne in der eben erwähnten Arie von ihm: *Se l'amano le femine, han certo il lor per chè.* Und spricht sich nicht die andere Seite Don Juan's eben so deutlich in Cherubin aus? Mag sein Herr, der allergnädigste und sehr mächtige Graf Almaviva ihn fortjagen, tödten oder schlagen wollen, der Page spottet des Eifersüchtigen, sticht ihn überall aus, trotzt ihm kühn, und setzt überall den echten Giovanni dem schlechten Abklatsch von sich selbst entgegen. Der Graf mag sich vorsehen, dem Pagen in den Weg zu kommen, wenn er wirkich einmal den großen Schnurrbart trägt, den ihm Figaro prophezeite. Er wird ihm den Hals brechen und ihm einen Erben geben, um das Unheil, so weit es möglich war, wieder gut zu machen. Selbst Beaumarchais hat theilweise vorausgesehen, was geschehen dürfte. Es ist also im Keime ganz da, jenes wunderbare Wesen, welches sich in einer nächsten Oper, unter dem neuen Namen von *Don Giovanni* entfalten wird.

Ich will es der Beurtheilung des Lesers überlassen, ob Mozart darin glücklich war, diesen Haufen des reinsten Goldes unter dieser Vermischung und all' dem Flittergolde von Beaumarchais zu finden*), daß er Cherubin con amore behandelte, daß er eine gewisse Vorliebe des Vaters und Musikers für das liebenswürdige Kind hatte, dem jetzt schon alle weiblichen Herzen des Stückes gehörten. Man höre nur *Non so più cosa son, cosa faccio.* Man höre diese

*) Vermischung und Flittergold in seiner Beziehung zu der Musik, wohl verstanden.

Sätze des klopfenden Herzens, welche der Gesang des Basses gleichsam wie in einer wollüstigen Umarmung umflicht, diesen fieberischen Rhythmus, diese unsichere und stets bewegte Instrumentation, das ganze erotische Delirium, welches noch zögernd in der Frau selbst die Frau zu suchen, sie von den Bäumen, den Bergen, den Quellen, von der ganzen Natur verlangt. Die ganze Natur trägt in den Augen des Pagen den Unterrock. Einige Tacte Adagio, eine Art von Unmacht, unterbrechen einen Augenblick lang gegen das Ende das Allegro agitato. Dieß bedarf keines Commentars. Der Page befindet sich mit Susannen allein.

In *voi che sapete* drückt sich derselbe Gedanke, denn Cherubin hat nur einen, auf eine ganz andere Art aus. Hier befindet er sich der Gräfin gegenüber, der Frau, welche er allerdings am meisten liebt, die aber auch die einzige ist, welche ihm imponirt. Vergessen wir jedoch seine vierzehn Jahre nicht, und daß er im Sopranschlüssel singt. Bei Rosinen schüchtern, weil seine Liste noch weiß ist von A bis Z, spricht er seine Wünsche in einer Romanze aus, und das Andante con moto war das einzige Tempo, welches zu dieser verschleierten, übrigens sonst ziemlich klaren Bitte paßte. O Du freundlicher Leser, der Du weißt, was die Liebe im vierzehnten Jahre heißen will, wenn das Daseyn noch ein reizendes Räthsel zu seyn scheint, dessen Lösung der schmelzende Blick einer Frau bald zu lösen verspricht, wenn die Erwartung eines noch unbekannten himmlischen Glückes Herz und Phantasie in unbeschreiblicher Wonne bewegt, wenn Du alles dieß kennst, so wirst Du die Romanze des Pagen be-

griffen haben, die durchaus keine Romanze ist. Sie führt Dich von Neuem an die Thore des Paradieses, das leider in dem Augenblicke verloren geht, in welchem man es betritt. Das ist der Irrthum, welchen die Unbeständigkeit begeht. Man wechselt oft, man wechselt immer wieder, weil man immer wieder glaubt, an das unrechte Thor gekommen zu seyn. Das Lied, oder vielmehr die Cavatine, welche uns zu dieser moralischen Betrachtung Veranlassung gegeben hat, ist eines von den Dingen, welche gefühlt und nicht analysirt werden müssen. Amor selbst hat diese Melodie dem Componisten eingegeben; er selbst hat in jene Röhren geblasen, aus welchen die ersten Seufzer des Jünglings entweichen, er ist es, welcher in der Mitte der Arie die Modulation so geordnet hat, daß jeder Tact auf eine neue Tonart fällt, und daß jede neue Tonart eine Steigerung der innern Bewegung und des Entzückens hervorbringt, Amor endlich ist es, welcher Alles angeordnet hat, von dem Pizzicato des Quartetts und den Figuren der Blasinstrumente an, bis zu dem üppigen Schmachten und der unwiderstehlichen Verführung des Vocalgesanges! Ein göttliches Stück, aber auch welche Lage! Man sehe die kleine Schlange, welche vorerst weder Gift, noch Bösartigkeit hat, sich wollüstig in den Strahlen der Schönheit ringeln! Sie zeigt ihre gefleckte Haut und ihren goldenen Rücken den Töchtern Eva's, die sie verwundert betrachten. Sie ihrerseits wirft ihr lüstern glühendes Auge auf ihre künftige Beute. Die aufrichtige Schlange fragt sich, wie sie es anstellen müsse, um dieselbe eines Tages fassen zu können. Diese köstliche Rolle hätte

beinahe das Libretto gerechtfertigt, wenn es möglich gewesen wäre, ihr mehr Raum in der Partitur zu gewähren. Unglücklicherweise hat aber Cherubin nur diese zwei Arien und ein kleines, durch die Situation bedingtes Duett, in welchem sich der Charakter verwischen muß.

Um der Hochzeit des Figaro den höchsten musikalischen Werth zu verleihen, den man einem Werke dieser Art geben konnte, zeigte sich Mozart, selbst bis auf die unbedeutendste Gesangspartie herab, freigebig, und zwar mehr als in irgend einer andern seiner Opern, *Don Giovanni* stets und wie ganz natürlich ausgenommen. Die Arien des Bartolo und Basilio, die man gewöhnlich bei der Aufführung wegläßt, sind nichts desto weniger zwei Stücke von geistreicher und tiefer Komik, welche den Geist ergötzt, ohne daß sie aber das Zwerchfell erschüttern. Sie konnten dieß auch nicht. Die eine, die Bartolo's, welche nur Gedanken an Rache und ein Sinnen auf neue Schliche enthält, ist ein Meisterwerk. *La vendetta, oh la vendetta!* ruft der Ex-Vormund Rosinen's aus, und seine Exclamation, welche das ganze Orchester, mit Pauken und Trompeten verstärkt, unterstützt, erscheint wie ein Signal zu einem Kampfe auf Leben und Tod. Aber nach diesem heroischen Debut kommt schleppend, ich weiß nicht, welche Orchesterfigur, die falsch in den Rhythmus eingreift, und welche der Baß, motu contrario, auf die Entfernung eines Punctes vor einer Viertelnote nachahmt oder nachäfft. Was soll dieser hinkende Gang bedeuten? Er spielt auf den Kampfplatz und die Wahl der Waffen an. Einige Tacte weiter unten erklärt uns Bar-

tolo selbst seinen Angriffsplan in geschwätzigen Triolen, und man glaubt eine Consultation mit einem Advocaten zu hören:

> Se tutto il codice dovesse volgere,
> Se tutto l' indice dovesse leggere,
> Con un equivoco, con un Sinonimo
> Qualche garbuglio si troverà.

An einer andern Stelle macht diese Geschwätzigkeit einer überlegenden Sprache Platz, Sätzen, deren logischer und musikalischer Sinn unausgeführt bleibt. *Con astuzia ... con arguzia, con giudizio, col criterio ... si potrebbe;* und das Orchester führt uns durch diese finsteren Entwürfe von Schlichen, welche ein fixer Gedanke, die Rache, beherrscht, während der Ton von der Violine und dem Horne ausgehalten wird. Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit diesen Mitteln, *il birbo Figaro vinto sarà* (der Schelm von Figaro besiegt werden wird).

Die Arie des Basilio, *In quell' anni*, ist ein Muster von Feigheit und Niederträchtigkeit. Der geheime Rath des Grafen Almaviva erklärt darin Bartolo sein System practischer Philosophie, in BDur und in Form einer Lehrfabel. Nach seiner Ansicht besteht das wahre Lebensregime darin, sich vom Kopfe bis zu den Füßen wohl in eine Eselshaut zu wickeln. Von dieser Aegide beschirmt, trotzt er dem Sturme; der Blitz vermeidet das Lächerliche, auf einen Esel zu fallen. Ein wildes Thier, dessen Tatzen Basilio bereits verspürt, irgend ein kurzsichtiger Bär wahrscheinlich, entfernt sich wieder, getäuscht von seiner Maske und weil er eine so schlechte Beute verachtete. Es versteht sich von selbst, daß wir so-

wohl die Donnerschläge des Gewitters, als das Brüllen des Thieres vernehmen. Lafontaine hätte uns alles dieß nicht angenehmer und malerischer erzählt. Endlich kommt die Moral der Fabel. Die Moral ist die: *Col cujo d'asino fuggir si può.* Man würde nie errathen, welchen Charakter Mozart diesem Wahlspruche der Feiglinge und Niederträchtigen gegeben hat. Er hat eine ganz militairische und triumphirende Melodie dazu gemacht, welche die Violinen, Flöten und Hörner in verschiedenen Octaven verstärken, daß nichts daran fehle. Ist dieß nicht ein herrlicher musikalischer Scherz, ein wahrhafter Sarkasm in Tönen, ein Witz ohne Worte und noch mehr als alles dieß, eine gründliche Charakterzeichnung. Basilio ist ein Feigling aus System, nicht vermöge seines Temperaments, was eine Art von philosophischem Muthe ist. Er trägt sein Gewand der Schmach, die Eselshaut, mit ebenso vielem Stolze, als ein commandirender General seine Epauletts, oder mit dem, womit die Philosophen aus einer andern Schule sich mit dem Mantel des Zeno bedecken. Die Arien mit mehreren Tempo's sind in den Opern Mozart's sehr selten. Diese aber wurde in drei Theile getheilt: **Andante, Tempo di Menuetto** und **Allegro assai**, weil sie zugleich erzählend, beschreibend und didaktisch ist.

Kommen wir nun an Barbarina und an ihr unbedeutendes Liedchen aus F minor, das übrigens sehr niedlich ist, und ganz zu dem Uebergangsalter des kleinen Mädchens paßt, welches bereits das Weh junger Personen fühlt, und nach dem in solchem Falle üblichen Heilmittel trachtet. Barba-

rina ist das weibliche Seitenstück zu Cherubin, mit dem Unterschiede jedoch, daß sie nur ein Pröbchen ihrer Gattung ist, während der Page der Typus der seinigen ist.

Zählen wir zusammen, so finden sich sieben Duette in den *Nozze*, und, sey es aus Absicht oder Zufall geschehen, so trifft es sich sonderbarer Weise, daß Susanne bei allen sieben mitwirkt. *Crudel!* perche finora ist das, welches man allgemein am meisten liebt. Es ist das einzige, in welchem sich Leidenschaft ausspricht, aber diese nur auf einer Seite. Sie zeigt sich schon in den ersten Sätzen Almaviva's, welche die Nummer in A Moll eröffnen. Die Antwort Susannen's: *Signor, la donna ognora tempo ha di dir si*, scheint offenbar auf den wechselbeziehlichen Dur-Ton sich zu begründen; man bemerke aber, welche unsichere, doppelsinnige, künstliche Harmonie die beiden ersten Tacte dieses an und für sich sehr natürlichen Gesanges begleitet. Almaviva ist bewegt; bei Susannen ist dieß durchaus nicht der Fall; der Eine ist getäuscht, die Andere täuscht, und dieser Gegensatz macht sich von Anfang bis zu Ende des Duetts fühlbar. *Verrai? non mancherai?* ein aus gepreßter Brust kommender Satz, dessen Betonung auf ein vorübergehendes B fällt, welches Venus selbst, oder einer ihrer Söhne, gleichviel welcher, vor das A gesetzt zu haben scheint, wo es sich auflös't. Endlich schwindet der Zweifel; sie wird kommen; sie verspricht es; sie wiederholt es; das Majore der Tonica folgt auf das Minore und die Vorzeichnung der drei Kreuze gießt einen Flammenstrom in die Melodie des Grafen: *Mi sento di contento pieno di gioja il cor*. Und Su-

fanne? Susanne ist kälter, spöttischer als je. *Scusate mi se mento*, sagt sie bei Seite für sich. Die Musik sagt es uns von Anfang an, sie, die sich nie zur Mitschuldigen der Lügen im Texte machen darf.

Dieses Duett, ein Meisterwerk von Gefühl und Anmuth, ist vielleicht nicht ohne einige Beziehung zu dem Andante des *Là ci darem;* doch hat es nicht diesen Reiz. Giovanni und Zerlina bewegt das gleiche Gefühl; sie sind Beide aufrichtig. Giovanni in seinen Begierden, Zerlina in der unwiderstehlichen Neigung, die sie zu ihrem Verführer hinzieht. Man könnte auch hier die Hauptmelodie nicht theilen, welche in den *Nozze* allein Almaviva zukommt; und es ist diese dramatische Nothwendigkeit schon an und für sich ein ungünstiger Umstand für ein Duett zwischen Sopran und Baß, die tiefe Stimme die hohe beherrschen lassen zu müssen. In *Là ci darem* dagegen ist nicht allein die Melodie getheilt, sondern die schönsten und eindringlichsten Sätze kommen mit Recht Zerlinen zu. Wir meinen damit die Sätze, welche den Widerstand und den Kampf mit dem hinneigenden Herzen ausdrücken sollen. Dieser Art ist der Unterschied zwischen den beiden Duetten und auf diese Weise beurtheilte Mozart seine Musik.

Wir citiren das Duett zwischen Susannen und Marzelline nur, um das Fehlen jenes Gegensatzes der Charaktere bemerklich zu machen, welche sich in diesem, wie in dem andern hätten finden sollen. Die junge, hübsche Soubrette, welche mehr persiflirt, als sich erzürnt, und die alte Duegna, die vor Gift und Galle ganz außer sich ist, hätten sich nicht

in dieselbe Melodie theilen sollen. Es ist zu bedauern, daß zu Mozart's Zeiten die Stimme des Contr'alts unter den italienischen Sängerinnen nicht ausgebildeter war*). Fünf Damen, den Pagen eingeschlossen, sind in der Oper beschäftigt und alle singen im Sopran. Der Componist verlor dadurch ein kostbares Mittel, mehr Mannichfaltigkeit und einen größern Contrast zu entwickeln.

Seit Idomeneo hatte Mozart keinen Seinesgleichen mehr in der auf den dramatischen Gesang angewandten Instrumentirkunst. Seit Figaro sehen wir ihn auch den ersten Rang unter den Componisten der reinen Instrumentalmusik einnehmen. Welcher Meister aus dem letzten Jahrhunderte, Haydn selbst nicht ausgenommen, hätte die Ouverture zu unserer Oper geschrieben; ja, welcher hätte nur den Fandango am Schlusse des dritten Actes componirt? Wir wissen nicht, ob die köstliche Melodie dieses Tanzes von Mozart ist, oder ob er sie spanischen Nationalliedern entlehnte. Die Art aber, wie er sie arrangirt hat, ist ganz Mozartisch. Der Gesang, welcher der Violine anvertraut ist, und da und dort durch das Fagott und die Flöte verstärkt wird, hat eine Art von Gegen-Subject zur Begleitung, das aus der Arie selbst gezogen ist und immer in vereinzelten Tönen von gleichem Werthe, aber in mehrfacher Anlage einherschreitet, wodurch zu gleicher Zeit gleichlaufende, laterale und contraire Gänge hervorgebracht werden. Daraus ent-

*) Im letzten Jahrhunderte war diese Stimmlage vorzugsweise den Castraten vorbehalten.



steht eine Progression in Sexten-Accorden, die den bezaubernsten Effect hervorbringen*). Diesem gelehrten Gange füge man noch eine einfache und gleichsam primitive Modulation hinzu. Von A minore gehen wir in den Minoreton der Quinte, von da in C majore über, und schließen mit der Tonica, wie wir angefangen haben. Noch nie hat die Wissenschaft eine so populäre Form angenommen; noch nie hat sie sich einer frischern und natürlichern Nationalmelodie bemächtigt, nicht um sie zu verderben, sondern um sie zum Range eines Meisterwerkes zu erheben und um sie ewig dem Gedächtnisse der Liebhaber einzuprägen.

Die Ouverture zu Figaro zeigt sich als die erste dem Datum und als die dritte der Schönheit nach, unter den ruhmvollen dramatischen Werken, von denen ein einziges seinen Schöpfer unsterblich gemacht hätte, Musterwerke, welche in ihrer Art weder je übertroffen wurden, noch ihres Gleichen fanden, Werke, welchen selbst die Nachahmung nicht im Ernste sich gleichzustellen vermocht hat. Obgleich wir den Ouverturen zu Idomeneo und zur Entführung Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die sich bereits durch ein strictes Festhalten an den thematischen Gedanken und durch die Wahl eben dieser Gedanken empfehlen, so haben wir doch anerkannt, daß der Componist, damals noch, nur in der Modulation das Grundgesetz der Mannichfaltigkeit suchte, ohne welches die musikalische Einheit in endlose Wiederholungen

*) Einige Theoretiker verbieten diese Progression, als den Gesetzen der Harmonie zuwider. Was hat man auf dieser Welt nicht schon Alles verboten!



und in Monotonie ausarten würde. Eine spätere Erfahrung, die Haydn gewidmeten Quartetts, belehrte Mozart, daß die contrapunctische Combination der Ideen, so wie sie in der Fuge stattfindet, durchaus nicht unverträglich sey mit den allgemeinen Formen und dem Ausdrucke des melodischen Styls; und nachdem er einmal eine so schöne Anwendung von diesem andern Mittel der Mannichfaltigkeit in der Kammermusik gemacht hatte, so verhinderte ihn auch nichts mehr, dieses bei der großen Orchestermusik anzuwenden, und so wandte er es in der That auch in der Ouverture zu Figaro an.

Nachdem die Oper fertig war, so mußte sie gleichsam eine Ersparniß warmer Inspirationen in ihm zurücklassen, welche sehr gegen seinen Willen, auf Kosten seiner Arbeit erübrigt worden waren. Dafür wird man sagen, wurde all' dieser Ueberfluß an Begeisterung zum Besten der Ouverture verwendet. Woher mag Mozart ein Thema wie dieses genommen haben? Vielleicht hat es ihm irgend ein Morgenlüftchen durch das offene Fenster auf das Papier hereingeblasen? Sobald Mozart dieses glückliche Motiv auf seinem Tische gefunden, sprach er zu ihm: geh', laufe, unterhalte dich, thue, was dir beliebt, ich mische mich in nichts; und alsbald antworten die Oboen und Flöten mit freundschaftlicher Aufrichtigkeit auf den fröhlichen Zuruf des Quartetts, das Orchester erwacht voll Geist und Feuer, und Alles fließt gleich einer Quelle, Alles vereinigt sich in einen Strahl, Alles ordnet sich nach der ersten Intention, Alles geht von selbst. Seine Musik, in ihrem ganzen Reichthume

und ihrer Unabhängigkeit, von Programm keine Spur, und doch mitten unter diesen Combinationen, welche man für unwillkürlich und unvorhergesehen halten möchte, so natürlich und gelehrt sind sie, mitten unter diesen Spielen, die ebenso sehr als Nothwendigkeit, wie als Laune erscheinen, entdeckt die Einbildungskraft mit leichter Mühe den Rapport des Werkes mit einem Intriguenstücke, wie Figaro eines ist. List gegen List, Ausflüchte gegen Ausflüchte, Veränderung im Angriffsplane, Alternative, die von dem Erfolge oder dem Mißlingen im Gleichgewichte gehalten werden, endlicher Sieg der guten Sache; wir meinen damit die eheliche Angelegenheit, mit einem Worte, das ganze Stück findet sich in den contrapunctischen Scharmützel der Violinen und des Basses, und in den gewinnenden Melodieen, welche folgen. Doch still! der Schlußsatz beginnt, die Violinen, die in gedrängten Achteln zum allgemeinen Stelldichein des Orchesters eilen, reißen die Baßinstrumente, wie sie sie unterweges treffen, mit sich fort; die Menge vergrößert sich auf jedem Schritte; sie nimmt immer mehr zu, man hört stärker und stärker toben: crescendo, crescendo, crescendo, dann folgt ein donnernder Jubel, dann hört man Tonfälle, die Schlag auf Schlag von allen Stimmen des Orchesters ausgehen, die über einander herfallen, voll Eifer, sich in dem hastigen Fluge zu erreichen, sich streitend, wer am höchsten herabfallen und die laut tönendste Explosion verursachen wird. Welch' ein crescendo voll Begeisterung und Genie in dieser Composition! welcher Geist! welches Feuer! welche Pracht! welche Kühnheit! welche Anmuth! welche unglaubliche Voll-

kommenheit der Arbeit! Eine stets frische Schönheit! ein stets neuer Genuß! es ist zu wenig gesagt, daß Meisterwerke dieser Art nie veralten, nein, sie haben die Eigenschaft, daß sie alte Musikfreunde, die selbst für das Neue abgestumpft sind, verjüngen, während sie ihnen doch nichts bieten, als was Jedermann seit einem halben Jahrhundert kennt. Ein zweifacher Sieg über die Zeit.

Unsere Bemerkungen über die *Nozze di Figaro* lassen sich in wenige Linien zusammenfassen. Dieses dramatische Werk, eines der vollkommensten M o z a r t's, und selbst nach Don Juan das vollkommenste, macht dessen ungeachtet einen geringern Eindruck als die anderen Werke auf das Theaterpublicum, und zwar aus dem sehr natürlichen Grunde, weil Figaro eine musikalische Komödie ist, welche sich nicht in eine wahrhafte Buffo-Oper umformen lassen konnte, wie der Barbier von Sevilla zum Beispiel. Mag man auch Kenner seyn, mögen Geist und Geschmack befriedigt, und mag das Ohr beständig entzückt werden; das aber, was man vor Allem von der dramatischen Musik verlangt, sind lebhafte Gefühlserregungen, das Herz muß bewegt, die Begeisterung erweckt werden, oder es muß sich jene Heiterkeit einstellen, welche die Stelle der Leidenschaft vertritt. Aber in dem Libretto lag nichts von all' dem, und M o z a r t wollte die glänzenden Fehler vermeiden, die er so leicht hätte begehen können, und welche noch leichter zu verzeihen sind. Wäre das Werk weniger wahr, dagegen leidenschaftlicher ausgefallen, so hätte es das an Beifall gewonnen, was es an Achtung und wahrer Bewunderung der Kenner verloren hätte.

Wir wollen aber nichts verbergen. Ist es menschenmöglich, im Laufe eines grossen Werkes sich immer jedes Ueberdrusses zu erwehren, wenn der Genius überall den Zügel und fast nirgends eine Anspornung fühlt; bei dem die Anwendung der bewunderungswürdigsten Hilfsquellen der Musik nur gemischte Eindrücke hervorrufen, und Resultate zu Stande bringen mußten, welche durch die unverbesserliche Kälte des Stückes, die Ausnahmen abgerechnet, welche wir angedeutet haben, erkalten mußten. Daß mitten unter dieser scenischen Aufregung, die so leer an Leidenschaft und für den Musiker nichts als eine Art von flacher Ruhe war, sein Feuer auf Momente nachließ, daß die Leichtigkeit, mit der er arbeitete, an die Stelle der entmuthigten Inspiration trat, und sich bei einigen Stücken in oberflächlichen Gedanken, in Melodieen ohne Farbe kundgab, das muß die Kritik zugeben; aber hätte sie den Muth oder selbst das Recht, Mozart einige schwache Noten zum Vorwurf zu machen, diese vereinzelten Flecken einer colossalen und von Schönheiten strahlenden Partitur hervorzuheben!

Wenn Figaro als musikalische Komödie auf die Sinne nicht denselben Effect hervorbringt, als wie die lyrischen Meisterwerke, welche wahre Opern sind, so ist er dagegen eines der Werke, welche um so mehr gewinnen, wenn sie gelesen und studirt werden. Die Partitur schließt eine Menge mit Gründen belegter Einzelnheiten, feiner und genialer Züge, zarter und schillernder Nuancen in sich; und all' diese kostbare Vollendung verschwindet leicht in der Perspective des Theaters; gar Vieles entgeht dem Ohre und dem Geiste,

wenn man zugleich Hörer und Zuschauer ist. Dem geübten Auge aber entgeht nichts. Das Hören ist ohne Zweifel weit angenehmer, als das Lesen; ja, aber das Lesen, nachdem man gehört hat, ist das Sicherste für Jeden, der es nützlich oder für angemessen findet, das Publicum in seine musikalischen Ansichten einzuweihen. Sehr gut; aber die, welche nicht lesen können? Für die halten wir es für das größte Unglück, wenn sie bei'm Anhören von Musik sich erinnern, daß sie schreiben können.

Il Dissoluto Punito

osia

Il Don Giovanni.

Opera buffa in zwei Acten.

Den vierten April 1787 schrieb Mozart an seinen Vater, der erkrankt war, folgenden Brief:

„Wie sehnlich ich einer tröstlichen Nachricht von Ihnen selbst entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bildniß allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstliches! Und ich danke meinem Gott, daß er

mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit zu betrachten. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag nicht mehr seyn werde. Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen."

Einige Monate vor dem Datum dieses Briefes hatte es Mozart übernommen, eine Oper für das Theater in Prag zu schreiben. Sein Vater starb den 28. Mai in demselben Jahre 1787.

Ein junger Mann von dreißig Jahren, voll Lebenskraft und auf dem Gipfel der Kunst, der das Vergnügen liebt und es überall verbreitet, wo er sich zeigen will, der munter bis zur Ausgelassenheit, sogar ein wenig locker ist und der den Tod zum Gegenstande seiner täglichen Betrachtungen macht! Hier findet sich durch sein eigenes Geständniß jene Doppelheit der Natur förmlich bestätigt, die zuweilen aus diesem prädestinirten Musiker einen gegen sich so gleichgiltigen Menschen machte. Mozart sagte aber in einer Zuschrift, welche die letzte seyn konnte, und auch wirklich war, seinem sterbenden Vater nicht Alles. Man weiß, daß Mozart den Tod fürchtete, und daß dieser ihm nicht immer unter der Gestalt des lieblichen, trauernden Engels erschien, welcher mit einer Hand die Fackel zu Boden senkt, während

er mit der andern nach dem ewigen Lichte der Unsterblichkeit deutet. Darüber wird uns die Partitur, welche wir zu prüfen im Begriffe stehen, gründlichern Aufschluß geben.

Der Gedanke an den Tod in unzertrennlicher Verbindung mit dem an die Zukunft und die Nachwelt, beherrscht Alles, was Menschen Großes und Dauerhaftes schaffen. Sey es, daß der Genius sich auf das Feld des Positiven wirft, die Aussaat für künftige Zeitalter, sey es, daß er in die Abgründe metaphysischer Abstractionen sich vertieft, so ist immer der Tod da, welcher sich zwischen den Entwurf und dessen weit entfernte Erfüllung, zwischen die Speculation und die Unendlichkeit, wohin sie sich schwingt, stellen wird. Namentlich in der Kunst bringt der Gedanke an den Tod große Resultate hervor; vor Allem aber in der Musik, die aus dem Christenthume entstanden ist, die nie außer dieser Sphäre bestanden hat, noch bestehen wird. Indem die Musik mit ihrem luftigen Körper diese unbestimmten und geheimnißvollen Instincte der Seele bekleidet, für welche es in keiner Sprache Worte gibt, und welche das irdische Leben an eine unbekannte Zukunft zu knüpfen scheinen, schafft sie das zur Wirklichkeit um, was in der Poesie und in den nachahmenden Künsten nur als Fiction, als Ideal oder als Blendwerk erscheint. Das Wunderbare und Uebernatürliche, jenes der Seele verheißene Land, nach welchem ein unnennbares Sehnen sie unaufhörlich zieht, jenes unbekannte Land, welches so viele anmuthige Gestalten und so furchtbare Schreckbilder bevölkern, ist aber auch das Grundeigenthum, auf welchem die Musik am glänzendsten und auf die ungetheil-

terste Art herrscht. Wer ist aber der Wächter dieses Grund-
eigenthumes? Der Wächter ist die drohende Gestalt, die uns
stets in's Gesicht sieht, nach welchem geistigen Gesichtspuncte
man auch die Augen gerichtet halten mag. Der Tod sagt
zu dem Philosophen: von den Räthseln, welche Du vergeb-
lich zu lösen suchst, halte ich den Schlüssel in der Hand.
Sie spricht zum Dichter und Maler: diese ideale Welt, welche
ihr durch Gedanken und Worte erbauen wollt, mit von die-
ser Welt entlehnten Formen und Farben, wird nie etwas
Anderes als ein mehr oder weniger durch irdische Dinge ver-
schönerter Reflex seyn; ich allein lüfte den Schleier, der an-
dere Typen verbirgt. Zu dem prädestinirten Musiker sagt
aber der Tod: glücklicher als Deine Nebenbuhler im Verfol-
gen des Unbekannten, wirst Du es an der Quelle auffinden.
Die Harmonie, welche Deine völlig christliche Kunst aus den
Tiefen eines physischen Gesetzes geschöpft hat, wo sie seit der
Schöpfung schlummerte, ist die einzige r e a l e Form des Unbe-
kannten in der Art und Weise des Daseyns, welche Eurer
sublunarischen Welt angehört. Ein Hauch der Ewigkeit soll
Deine Leier streifen; ein Nachhall der himmlischen Concerte
soll in Deinen Gesängen wiedertönen. Versuche es, Du
kannst es, wenn Du mich hörst. Meine Stimme, welche
Du zu früh gehört hast, wird zwar Deine Organe zerbre-
chen, aber was liegt daran. Sicher nicht lange auf Dich
warten zu müssen, werde ich Dir die Melodieen von Oben
mittheilen. Du wirst sie schreiben, wie ich sie Dir dictire.
M o z a r t unterzeichnete den Vertrag, durch welchen er gegen

zwei wundervolle Partituren sein Leben verpfändete. Er vermochte es nicht über sich, ihn abzulehnen.

Drei Dinge nehmen hier unsere ernsteste Aufmerksamkeit in Anspruch. Die biographischen Umstände und die moralischen Thatsachen, welche auf die Composition des Don Juan ihren Einfluß übten; die Persönlichkeit der Zuhörer und des executirenden Personals, für welche das Werk bestimmt war, und endlich der poetische Gedanke, welcher demselben zu Grunde liegt. Beginnen wir mit Letzterm.

Wenn wir die Scenen des Libretto einzeln prüfen, so finden wir zuerst einen Mangel an Zusammenhang und eine Buntscheckigkeit, welche die heterogensten Elemente der dramatischen Poesie in einen Sack geworfen und geschüttelt zu haben scheinen, um sie von diesem gleich den Lottonummern herauszunehmen. Was sehen wir denn eigentlich: eine muntere Hochzeit und einen blutigen Leichnam auf ihrem Wege; die Liebe, welche ihr erstes Gelübde bricht und das dahinfliehende Leben in den letzten Zügen; eine Orgie in der Wohnung der Lebenden und auf dem Kirchhofe ein Grabmonument, das spricht; triviale Possen, die sich unter Versuche von Gewaltthaten, Mord, Verzweiflungsrufe, Racheschwüre und Grabeserscheinungen mischen; ein mit Champagner und durch Musik gewürztes Mahl, und den Tod in Person als Gast; Melpomene und Arlequin, Menschen und Dämone, die auf demselben Feste tanzen! Dann, wenn diese ganze Menge in diesem phantasmagorischen Kreise bis zum Schwindel sich gedreht hat, wenn alle Contraste der menschlichen Natur in diesen Saturnalien der Einbildungs-

kraft sich erschöpft haben, zieht sich Jeder zurück, ohne eigentlich zu wissen wohin, mit Ausnahme des Helden des Stückes, der zur Hölle fährt.

Kann man es begreifen, wie da Ponte, der Nachfolger Metastasio's, der von Amtswegen bestellte Dichter am Hofe zu Wien, der Dichter, welchen die Milch der gesundesten classischen Doctrinen ernährt hatte, sich im Jahre der Gnade 1787, in diesem sonderbaren Werke zur höchsten Romantik aufgeschwungen haben soll, welches an die Mysterien des Mittelalters erinnert und das, außerhalb aller Traditionen der dramatischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gestellt, nur für ein Marionettentheater gut genug scheinen konnte! Schon waren viele Jahre seit dem in Scenesetzen des Don Juan verflossen, als die Kritiker über die Ungereimtheit des Gedichtes schrieen, obgleich sie zugaben, daß dasselbe dem Componisten den Stoff zu einer Musik geliefert, wie man noch nie zuvor eine gehört habe. Sie erklärten diesen Zufall nicht, weil der Zufall sich nicht erklären läßt; übrigens hatten sie Recht. Das Libretto ohne Musik ist so abgeschmackt, als möglich, und doch machen dieser abgeschmackte Text und diese erhabene Musik nur einen Leib und eine Seele aus, und doch wird es trotz dem Niemanden geben, der nicht anerkennte, wie weit die Gebilde des Musikers die Contoure ihrer poetischen Umrisse überragen, und wie wenig sie ihnen zuweilen gleichen; Niemand wird in der Geschichte des Don Juan, wie sie sich durch die Partitur gestaltet, eine dem Inhalte des Libretto gänzlich fremde Ordnung der Dinge mißkennen.

Wir wünschen den Leser aufmerksam zu machen, und so zu sagen mit dem Finger auf die Verschiedenartigkeit des Gesichtspunctes hinzuführen, von welchem der Musiker und der Dichter ausgingen, deren Intention getheilt ist, ja zuweilen sogar sich entgegensteht, wenn man sie einzeln betrachtet, und welche sich in Allem verständigen und zusammentreffen, sobald man sie vereinigt nimmt. Zu dem Ende denken wir uns nach Art des historischen Romanes, aber ohne allen Aufwand von Phantasie, einen Dialog, in welchem die Verfasser des Don Juan ihren Gegenstand besprechen, der eine vom Buchstaben seines Gedichtes, der andere vom Geiste seiner Partitur ausgehend. Beide scheinen uns so klar zu seyn, so daß wir keine Gefahr zu laufen fürchten, wenn wir ihre Gedanken übersetzen.

Mozart. Mein lieber Abbate, ich brauche einen Operntext, aber geben Sie mir nicht noch einmal, ich bitte, eine französische Komödie. Es handelt sich dießmal weder um den Hof, noch um Wien. Ich werde für das Prager Publicum arbeiten, das jede Sylbe von mir versteht, und für das Orchester in Prag, das mich vom Blatte spielt. Die Truppe ist vortrefflich und die Sänger thun Alles, was ich will. Es ist also gerade, wie wenn Mozart für Mozart arbeitete. Es handelt sich darum, Ehre einzulegen. Ich möchte aber etwas Appartes haben. Helfen Sie mir dazu.

Da Ponte. Sie konnten nicht gelegener kommen. Da ist gerade ein Text, den ich in Arbeit habe. Er ist einer alten Komödie von Tirso de Molina entnommen und heißt: der steinerne Gast, oder der Spottvogel von

Sevilla. Molière und Goldoni haben Komödien daraus gemacht; ich habe die Idee, eine Oper daraus zu machen. Es ist die merkwürdigste Teufelsgeschichte*). Noch

*) Die Revue de deux Mondes hat über Tirso de Molina einen Artikel veröffentlicht, in welchem sich folgende Stelle befindet: „Man behauptet, daß diese Sage (von dem steinernen Gaste) nicht ohne einige historische Grundlage ist. Es existirte in der That in Sevilla, wir wissen nicht genau zu welcher Epoche des Mittelalters, ein Don Juan Tenorio, der einer sehr angesehenen Familie Andalusiens angehörte, und wegen seines unordentlichen Lebens und seiner Ausschweifungen aller Art eine traurige Berühmtheit erlangt hatte; daß er in der That einen gewissen Commenthur getödtet habe, nachdem er seine Tochter entführt; daß dieser Commenthur in dem Kloster des heiligen Franziskus begraben worden sey, wo man ihm ein mit seiner Statue geschmücktes Monument errichtet habe, daß endlich die Mönche dieses Klosters, um dem zügellosen Leben Don Juan's ein Ende zu machen, der sie wahrscheinlich einmal beleidigt hatte, ihn in einen Hinterhalt gelockt, in dem er den Tod gefunden, und dann das Gerücht verbreitet hätten, daß er in dem Augenblicke, in welchem er die Statue des Commenthurs insultirt habe, in die höllischen Flammen gestürzt worden sey." Wir ersehen also aus diesem Artikel, daß das Libretto zu Don Giovanni, eben so wie das Stück Molière's, von Tirso de Molina entlehnt sind, und nicht, wie Herr v. Nissen in seinem Sammelwerke sagt, einem lateinischen Romane aus dem siebenzehnten Jahrhundert: Vita et mors sceleratissimi Principi Domini Johannis, der von einem portugiesischen Jesuiten herrührte, welcher unter der Regierung von Alphon's VI. lebte, auf den dieser Roman eine satyrische Allegorie sey. Tirso de Molina, im Jahre 1530 geboren, ist viel älter als der Verfasser des genannten Werkes.

Es scheint, daß Mozart nicht der einzige Musiker des vergangenen Jahrhunderts ist, der das Sujet des Don Juan componirte, da wir in der Liste der Opern Cimarosa's: *Il Convitato di Pietra*, Op. 6. 1790. Verona (man sehe Ger-

nie würde den Dilettanten etwas Aehnliches geboten; nur fürchtete ich, es möchte kein Componist sich damit befassen wollen.

Mozart. Lassen Sie einmal sehen, was an dieser Teufelsgeschichte ist.

Da Ponte. Da findet sich zuerst eine Reiter-Statue, welche, zum Nachtmahle geladen, vom Pferde steigt, weil es sich nicht recht schickte, in einen Salon, von vier Füßen getragen, einzutreten. Die Statue will nichts essen, dagegen hält sie dem Herrn des Hauses, einem großen Taugenichts, eine sehr erbauliche Rede, worauf sie ihn zur Hölle mit sich nimmt. Das wird sehr schön seyn, ich versichere Sie. Ein Schauspieler mit Kreide beschmiertem Gesichte, einem Helme von Fayance, weiß glacirten Handschuhen und einer vollständigen römischen Waffenrüstung aus altem Linnenzeuge. (Er lacht.) Ferner blitzt es aus allen Verschwindlöchern und Teufel gibt es von allen Farben. Nur Eins

---

ber's neues Lexikon) finden. Dieses Datum, so nahe dem von 1787, in welchem das Mozart'sche Werk erschien, hat meine Neugierde lebhaft in Anspruch genommen. Sollte Cimarosa dasselbe Libretto bearbeitet haben; hätte er noch bei Mozart's Lebzeiten mit diesem in die Schranken treten wollen; oder, was noch viel wahrscheinlicher ist, in Betracht der tiefen Vergessenheit, in welche der Convitato di pietra heut' zu Tage gerathen ist, sollte diese Oper nicht eine reine Posse, eine Parodie des *Dissoluto punito* seyn, welche Cimarosa, ohne entfernt an eine Concurrenz zu denken, geschrieben haben sollte? Ich würde mich für sehr verbunden halten, wenn mich Jemand darüber aufklären wollte, wie es sich damit verhält; denn ich war außer Stande, um irgend einen Preis Cimarosa's Oper aufzutreiben.



setzt mich in Verlegenheit, sehen Sie. Es ist dieß die Anrede des Gespenstes; denn obgleich ich mir schmeichle, mein Gewerbe so gut zu verstehen, wie Einer, so bin ich doch nicht Shakspeare, um Geister sprechen zu lassen.

Mozart. Es gilt gleich, was er sagt. Der Tod wird in meinem Orchester sprechen und zwar auf eine Art, daß man ihn verstehen wird. Ich weiß es nur zu gut, wie er spricht. Vortrefflich! Es mag seyn um die Statue. Was gibt es weiter?

Da Ponte. Dann ist ein schönes Fräulein da, deren Vater die Statue ist, und von dem Briccone, der der Held des Stückes ist, im Zweikampfe getödtet wurde. Die Signorina weint, ist wie natürlich ganz trostlos, und zwar um so mehr, als der Verräther ihr beinahe einen sehr schlimmen Streich gespielt hätte, ihr, der Tochter eines Commandeurs, und, was noch mehr ist, der Verlobten des hübschesten Jungens in Andalusien. Sie schwört, sich zu rächen. Bis dahin geht Alles bene für Sie, Maestro, nun kommt aber das Schlimme. Der junge Mann, der heirathen soll, und dem die Sorge der Rache überlassen ist, macht viele Versprechungen; er zieht sogar den Degen; aber in Gegenwart des Briccone, der entschlossen und muthig wie vier ist, verliert er die Fassung und der Degen benützt diese Gelegenheit, um ruhig wieder in die Scheide zu schlüpfen. Unser Verliebter ist, ich gestehe es, ein armer Ritter. Man sieht ihn immer den Schritten seiner Geliebten folgen, wie eine Verlängerung des Schleppes ihres schwarzen Kleides. Es gab kein Mittel, ihn anders darzustellen; so daß die Wehklagen

der Signora und ihre Rachepläne durchaus nichts zu Wege bringen.

Mozart. Sie werden das Unmögliche zu Wege bringen! Sie werden die Gerechtigkeit des Himmels beschleunigen! Sie werden die Todten aus ihren Gräbern erwecken! Man wird begreifen, daß es der gebieterische Schrei ist, der übermenschliche Schrei um Rache, der die Statue herbeiführt. Zwischen diesen beiden Dingen besteht eine augenscheinliche Verbindung. Abbate, ich bin entzückt über unsere Primadonna; ich hätte sie unter Tausenden ausgewählt. Was den Bräutigam betrifft, so verdient er Ihre Vorwürfe nicht. Wie können Sie verlangen, daß der poverino Streit mit diesem eingefleischten Teufel anfange, der dem Geiste des alten Mannes, den er ermordet hat, ein Glas Wein anbietet. Der Tochtermann wäre dem Schwiegervater nachgefolgt, und dann hätten wir, wie im Figaro, keinen Tenor gehabt. Ein schöner Vortheil! Caro amico, Sie wissen noch gar nicht, was ein solcher Mensch ist; ich verstehe Ihren Taugenichts, aber Geduld! Wenn Sie ihn auf der Bühne sehen werden, der Statue gegenüber, mit vor Verwegenheit blitzenden Augen, Ironie und Gotteslästerung auf den Lippen, während den Zuhörern die Haare zu Berge stehen (dafür will ich schon sorgen); wenn er sagen wird *parla! che chiedi? che vuoi?* Dann werden Sie ihn erkennen. Nein, nein, ein Briccone von diesem Schlage kann nicht durch die Hand eines Lebenden gezüchtigt werden. Der Teufel würde darüber eifersüchtig werden. Leib und Seele, der Teufel allein muß Alles haben; haben Sie also Mitleid mit dem jungen Manne.

Er verspricht, er möchte, er versucht selbst, ist das nicht Alles, was die Primadonna in solchem Falle von einem loyalen Tenor verlangen kann! Das Leben unsers Verliebten ist ein völlig inneres, sehen Sie; es geht ganz in seiner Liebe auf; es wird groß und schön seyn, ich stehe Ihnen dafür. (Das Manuscript betrachtend.) Sie lassen ihn bei den Augen seiner Geliebten, bei'm Blute des ermordeten Greises schwören. Welch ein Duett!

Da Ponte. Wahrhaftig, Maestro, Sie haben Recht. Wie vernagelt war ich, daß ich nicht einsah, wie vielen Geist ich hatte; das passirt Meinesgleichen selten! Werden Sie aber mit dem Uebrigen, was ich Ihnen vorzulegen habe, ebenso zufrieden seyn? Dieser Briccone ist ein furchtbarer Weiberfresser. In Spanien allein hat er schon tausendunddrei verschluckt, und der Teufel von einem Menschen ist viel gereis't. Sie werden wohl einsehen, daß ich nicht alle diese Frauen auf die Scene bringen konnte; aber ich brauchte wenigstens eine als die Repräsentantin dieses Heeres von Opfern. Ich habe sie aus Burgos genommen, wo unser Mann ihr Herz bethörte, worauf er sie, was weiß ich wo und wie, sitzen ließ. Diese Didone abandonnata, Gattin, Wittwe oder Fräulein, denn das ist ein Punct, den ich noch unentschieden lasse, kann aber ihren Unfall noch nicht verdauen. Sie läuft ihm über Berg und Thal nach, und fragt Jeden, dem sie begegnet, nach ihrem Ungetreuen. Endlich findet sie ihn angelegentlichst mit einer Andern beschäftigt. Statt sich bei ihr zu entschuldigen, lacht ihr der Briccone in's Gesicht und läßt sie bei seinem Diener zurück. Die Dame verliert den

Muth durchaus nicht. Man bringt sie dahin, Nachts mit eben diesem Diener durch die Straßen zu wandeln, der sich mit dem Barett und dem goldgestickten Mantel seines Herrn verkleidet. Sie bleibt dabei, den Verräther zu lieben, und nachdem alle Hoffnung verloren ist, möchte sie wenigstens den bekehren, auf dessen Besitz sie verzichten muß. Unter uns, Maestro, so glaube ich, daß sie toll ist. Sie sehen, daß man sonst nichts aus ihr machen kann.

Mozart. O, die herrliche, anbetungswürdige Person! Toll sagen Sie; ja für euch Dichter, die Ihr nichts als die Handlungen der Personen und die Worte, die Ihr ihnen bunt durch einander in den Mund legt, seht. Aber wie verschiedenartigen Auslegungen sind nicht die Worte, ja selbst die Handlungen unterworfen? In's Herz muß man sehen, und nächst Gott kann nur der Musiker hineinschauen. Toll! höchstens so gut ist sie, um eine plumpe Heiterkeit zu erwecken! Lassen Sie sie sprechen, was Sie wollen, ich hoffe aber, daß wenn das Bild dieser edelmüthigen und ergebenen Seele in meiner Musik wie aus einem Spiegel zurückfallen wird, meine Freunde etwas ganz Anderes als eine Tolle in ihr sehen sollen. (Das Manuscript durchsehend.) Sie kommt zu seinem letzten Mahle. Das ist ganz bewundernswerth; die mißkannte Stimme des Schutzengels, die sich vor der des Gerichts hören läßt. (Nach kurzem Nachdenken.) Ueberdieß ist diese leidenschaftliche und thatkräftige Person das nothwendige Band zwischen den anderen Personen, von denen, wie ich bereits sehe, die zwei hauptsächlichsten zu einer passiven Rolle bestimmt sind. *Didone abandonnata* wird die

Angel des Dramas seyn, und, was die Musik betrifft, der Knoten der Ensemblestücke. Sie wird uns Terzetts, Quartetts, vielleicht sogar ein Sextett liefern, wenn es angeht. Ich habe am Sextett Geschmack gefunden, seitdem wir es im Figaro versucht haben, obgleich der lyrische Stoff sehr schlecht war. Ist es nicht sonderbar, mein Lieber; je besser Sie Ihre Sachen machen, um so weniger vermuthen Sie es!

Da Ponte. Mir ist es schon recht, wenn Sie es so nehmen. Was das Sextett anbelangt, so gibt es Gelegenheit dazu; wir sind mit unseren Personen noch nicht zu Ende; da ist eine, die Ihnen sicher gefallen wird: eine junge ländliche Braut, die offenherzig, gefühlvoll, zwar ein bischen gefallsüchtig und zugleich etwas lose ist, jedoch nur aus Nothwendigkeit, wie Sie sehen werden. Ein Ihrer würdiger Bissen, galanter Maestro.

Mozart. Und Ihrer selbst, heiliger Mann von einem Abbate*). Man kennt Sie.

Da Ponte. Der Taugenichts trifft sie bei'm Hochzeitszuge, dem er begegnet. Er ist ein Kenner, dieser Taugenichts, diese Gerechtigkeit müssen wir ihm widerfahren lassen, und er hat stets alle Taschen voll Ränke. Ein Augenblick genügt ihm, um die Hochzeitgäste bei Seite zu bringen, so wie den Bräutigam, der ein Dummkopf, ein wahrer Einfaltspinsel ist. Die Bäuerin ist im Begriff, als armer geköderter Vogel in die Falle zu gehen, als sie Jemand am Aermel zurückhält. Dieser Jemand ist *Didone abandonnata*, die dem Briccone sehr zu rechter Zeit den Rang abläuft. Der

*) Der Abbate gilt dafür, ein Weiberjäger gewesen zu seyn.



Meister in der Verführungskunst hält sich aber noch nicht für geschlagen; er versucht es, Gewalt anzuwenden, was ihm glücklicherweise nicht gelingt. Der Bräutigam, ein so großer Pinsel er ist, wird aber doch ärgerlich und will sich selbst Recht verschaffen; es geschieht aber, ich weiß nicht recht wie, daß er, statt Schläge auszutheilen, selbst welche, und zwar wohl gemessen erhält. Er heult wie ein Besessener. Die kleine Frau kommt auf sein Geschrei herbeigelaufen, untersucht die Beulen und Wunden, die man dem lieben Manne beigebracht hat, mit dem Kolben seiner eigenen Flinte. Kleinigkeit! Die kleine Frau kennt ein Mittel, das ihn im Augenblicke herstellen wird. Vergessen Sie nicht, Maestro, daß die beginnende Nacht die ihres Hochzeittages ist. Sie errathen das Mittel, ha, ha, ha! Die Situation ist etwas leichtfertig. Ein Dichter meines Schlages hätte sie vielleicht vermeiden sollen. Doch was läßt sich machen, ich habe mich mit Ihnen entschuldigt, **caro maestro**, und habe so etwas wie eine Cavatine geschrieben.

Mozart. Lassen Sie die Cavatine sehen. (Er liest.) ***Vedrai carino*** u. s. w. Hm! eine sehr armselig verhüllte Zote. Schon gut, Sie konnten es nicht anders machen; aber meine Aufgabe, verstehen Sie sie? den süßesten Augenblick des Lebens, die höchste Wonne des Herzens in Musik zu schildern! Ein anderer Dichter hätte gesucht, dieß in seiner Art auszudrücken und würde mir damit Alles verdorben haben; aber Sie, den ich wie meinen Augapfel liebe, Sie, mein ergebener Genosse, mein getreuer Pylades, Sie der wahre Dichter des Componisten, Sie fassen meine Hand, legen Sie

auf ein vor Wollust klopfendes Herz und sagen zu mir: *sentilo battere*. Nun ja, an mir ist es, zu fühlen und fühlen zu lassen. Alle Wonne der Liebe soll sich in dieser Cavatine aussprechen; sie soll glühend und keusch seyn, trotz des Textes. Der Text drückt die Sprache der Bäuerin aus; ihr geziemt er; die Musik wird ihre Seele seyn, die Seele Mozart's, wie er Constanzen zum Hochzeitbette führte. Sehen Sie, ich bin bereits toll verliebt in unser Landmädchen.

Da Ponte (etwas außer Fassung). Ich wußte wohl, daß Sie Ihnen gefallen würde.

Mozart (nachdem er auf's Neue nachgedacht hat). Aber lieber Abbate, welcher Gattung gehört denn unsere gemeinschaftliche Arbeit an. Daraus wird offenbar keine Opera seria. Der große Taugenichts und Weiberfresser, **Didone abandonnata**, über die man sich lustig macht, der Tölpel, den man foppt und durchprügelt, selbst die Statue, welche eine Einladung zum Nachtessen annimmt, alles dieß scheint mir entfernt nicht in die heroische Gattung zu passen. Höchstens könnten die Tochter des Commandeurs und ihr Liebhaber auf dem Kothurn einhergehen, und ihr hochberühmter Vorgänger, Signor Metastasio, glorreichen und langweiligen Andenkens, hätte selbst diese mit Verachtung zurückgewiesen, weil sie weder Griechen noch Römer, weder Könige noch Prinzessinnen sind. Andererseits ist ein Stück, das mit dem Tode der Hauptperson endigt und dessen Schlußdecoration die Hölle vorstellt, ebenso wenig eine Buffo-Oper. Was ist sie also dann?

Da Ponte (fast zornig). **Corpo di Bacco!** bin ich denn ein Schöps, daß Sie glauben können, ich habe mit

dergleichen Materialien eine Opera seria machen wollen. Ich beabsichtigte, ein **dramma giocoso** zu schreiben, und das komische Element fehlt durchaus nicht in dem, was ich die Ehre hatte Ihnen aus einander zu setzen. Aber Sie fassen die Sache auf eine Weise auf...

Mozart. Erhitzen wir uns nicht. Bin ich denn nicht **contentissimo** mit Allem, was sie mir geben. **Dramma giocoso**, es sey darum; was liegt mir am Titel des Werkes; nach uns findet man vielleicht einen passendern dafür. Was mir das Wichtigste ist, ist, daß alle Contraste sich darin vereinigt finden; Alles in dieser Oper muß mit starken Farben aufgetragen seyn. Die Narrheit darf nicht blässer erscheinen als das Laster, ebenso wenig die Liebe blässer als der Unwille und die Rache. Sonst würde die letzte Gestalt, die des Todes, Alles zermalmen. Es ist so etwas Schönes um das Lachen! In Figaro habe ich nur gelächelt; hier möchte ich aber so recht von Herzen lachen, mich förmlich ausschütten; aber über wen und mit wem, das ist mir bis jetzt noch nicht ganz klar. Sie kennen meine Ansicht über Ihre vermeintliche Närrin. Was den Tölpel anbelangt, so könnte er zwar das Publicum durch seine Rolle unterhalten, aber diese liefert der Partitur nicht vielen Stoff. Ein Tölpel in der Musik ist dasselbe wie in der Welt **poco** oder **niente**. Haben Sie nicht vielleicht noch eine andere Person in Reserve? Sie lächeln.

Da Ponte. Ich sehe schon, ich muß zu meiner Selbstvertheidigung auch das noch ausliefern, womit ich Anfangs zurückhielt, um Ihnen eine angenehme Ueberraschung zu bereiten. Ja mein Lieber, wir haben einen Buffo **ex officio**,

und ich willige ein, meine Anstellung als Dichter bei der kaiserlich königlichen Truppe in Wien zu verlieren, ja, ich verzichte auf meine Eigenschaft als Italiener um ein Tedesco (Deutscher) in des Wortes weitester Bedeutung zu werden, wenn der Buffo nicht nach Ihrem Geschmacke ist.

Mozart. Ich zweifle nicht daran. Ihr Italiener seyd Meister in Possen (Buffonerieen).

Da Ponte. Ihr Italiener! Und wer sind Sie denn, Herr Componist der Hochzeit des Figaro?

Mozart. Ich schmeichle mir, Ihnen in gewissen Beziehungen, jedoch nicht in Allem, zu gleichen.

Da Ponte. Sollten Sie die Anmaßung haben, in der Musik mehr als ein Italiener zu seyn!

Mozart. Wir wollen darüber schwatzen, wenn unser gegenwärtiges Geschäft beendigt seyn wird. Für den Augenblick handelt es sich um den Buffo; und wenn es sich der Mühe lohnt, werde ich bemüht seyn, mich so sehr ich kann, zu Ihrem Compatrioten zu machen.

Da Ponte. Paisiello würde mir die Hand küssen, um seines Gleichen zu haben. Urtheilen Sie selbst! Unser Possenreißer ist der Diener, der Secretair, der Aufseher, das Factotum des Briccone. Nun, hier kann man sagen: wie der Herr, so der Knecht. Dieser ähnelt seinem Herrn fast wie ein wohldressirter Affe dem Teufel gleichen konnte, bevor der rebellische Engel Bocksfüße und einen Schwanz hatte. Was die Moral anbelangt, so ist er ein Feigling, Speichellecker, Vielmaul und Spaßmacher, übrigens der beste Mensch von der Welt. Er tadelt aufrichtig das Betragen seines

Herrn; er beklagt aus Herzensgrunde die jungen Vögel, welche sich durch seine Liebkosungen und Liebäugeleien fangen lassen; und diese Jagd, bei der er völlig unbetheiligt ist, erscheint ihm gleichwohl so belustigend, daß er nicht umhin kann, den Vogelfänger, dessen Geschicklichkeit ihm eine tiefe Bewunderung einflößt, mit allen seinen Mitteln zu unterstützen. Alle Tage verwünscht er die Beschwerden, die langen Fasten und die Gefahren, denen ihn die Unternehmungen seines Herrn aussetzen; alle Tage nimmt er Abschied, und jeden Tag verwickeln ihn eine einfältige Narrheit, ein gewisser abenteuerlicher Geist, und mehr als Alles, seine Anhänglichkeit an seinen Herrn, welcher ihm zu gleicher Zeit ein so abscheulicher Schurke und ein so bewundernswürdiger Mann zu seyn scheint, wider seinen Willen in die schlimmsten Händel. Sie bemerken seine Nasenspitze überall, wo es Nasenstüber setzt. Geht es über seine Haut her, entschlüpft der Bursche, der geschmeidig wie ein Aal ist, unter den Fingern weg im Augenblicke, wo Sie ihn festzuhalten meinen. Wenn er den Teufel sähe, würde er zuerst die beiden Augen schließen, dann würde er das eine halb öffnen, weil der Teufel ein Ding ist, das man nicht immer sieht. Kurz es ist eine Zusammensetzung von Gutmüthigkeit und niederträchtiger Heiterkeit, von Feigheit und leichtsinniger Unvorsichtigkeit, von ungeschickter Nachäffung und instinktmäßiger Geschicklichkeit, von natürlicher und origineller Dummheit und von einigem geborgten Verstande. He! was sagen Sie dazu, habe ich unsern Buffo nicht reichlich bedacht?

Mozart. Nicht zu bezahlen! Von Meisterhand gezeich-

net, der einzige Charakter, den Sie vollkommen aufgefaßt haben! Es bleibt mir nur übrig, die Farben darauf zu tragen; wenn ich diesmal Ihre Absichten erfülle, bin ich glücklich.

Da Ponte. Ich vergaß, Ihnen zu sagen, daß der lustige Bursche Redacteur eines Privat-Journals ist, wozu ihm sein Herr den Stoff liefert. Ein ergötzliches Journal, eine schaurige Chronik, wie es niemals eine gab. Da sind, nach dem Datum und dem Orte geordnet, die Namen, Vornamen, Eigenschaften, das Alter und ein vollständiges Signalement aller Schönen eingetragen, welche der Patron mit seiner Aufmerksamkeit beehrt hat. Ich nehme an, daß sich darin in gleicher Weise ein historischer Abriß jeder Begebenheit findet. Denn das Journal bildet schon einen ungeheuren Folioband. Wie es sich auch damit verhalten mag, ist dieser Diener als Redacteur ziemlich stolz auf seine Arbeit. Er lies't sie Jedem vor, der sie hören will und nicht will. Was die gute Wahl des Augenblickes und der Zuhörer anbelangt, so werden Sie sehen, daß er auch hierin eben so geschickt ist, als irgend einer seiner Collegen, welche die Feder führen. Die verlassene Dido erwartet einen Aufschluß; das ist der Moment oder niemals, meint der Geschichtschreiber des Königs der Taugenichtse. Sicherlich wird sie nichts besser trösten können, als die Lecture eines Werkes, wo es ein Capitel gibt, welches ihr besonders gewidmet ist; und schnell bereitet er ihr diese erbauliche Lecture. Ist dies nicht komisch?

Mozart. Komisch freilich, aber schändlich und fast grausam. Ich werde bei den Zuhörern Fürbitte einlegen, daß sie Ihnen diesen Scherz verzeihen. Im Grunde ist er

freilich verzeihlich. Dido ist eine gänzlich geopferte Person unter dem dramatischen Gesichtspuncte; ein Unrecht mehr, eine Beleidigung weniger, sie ist schon daran gewöhnt, die arme Frau. Es sind dies Alles glühende Kohlen, welche auf dem Haupte des Briccone angehäuft werden! Wir könnten nicht genug Beschwerden gegen ihn zusammenbringen, um den Inhalt des Stückes mit der Entwickelung und dem Ausgange etwas in Uebereinstimmung zu setzen. Aber, à propos! wie viel Acte hat die Oper?

Da Ponte. Zwei Acte, welche gewiß vier aufwiegen werden.

Mozart. Was werden wir für das Finale des ersten haben? Ich wünschte ein großes Finale mit Chören und scenischer Action.

Da Ponte. Daran soll es wahrlich nicht fehlen. Sie werden ein glänzendes Fest haben, zu welchem der Briccone alle Vorübergehenden einladet. Sie werden Bauern, Bäuerinnen und Masken, Ball, Musik, glänzendes Gastmahl haben. Da ist der Schurke von einem Herrn, welcher die verdammtesten Streiche aussinnt, und der Schurke von einem Knecht, welcher ihm den Weg dazu bahnt; Andere sind mit Racheplänen beschäftigt, die Menge trinkt und tanzt, mit Inbegriff des Schwächlings, den man eben so tanzen läßt, obgleich sein Herz nicht bei den Violinen verweilt. Alles pêle-mêle, was wir im technischen Ausdrucke eine schöne Unordnung nennen. Plötzlich läßt sich mitten unter diesem Gewühle im Nebenzimmer ein durchdringendes Geschrei vernehmen. Was gibt's denn? Man sieht sich um, und bemerkt

die junge Frau nicht, auch Briccone ist nicht da. Ha, der Verräther! Ha, der Erzbösewicht! Sie verstehen.... Man schreit, man beschwört, man bestürmt, man schlägt an die Thüre mit Gewalt, sie springt auf und der Briccone tritt heraus mit dem Degen in der Hand und seinen Bedienten an den Haaren ziehend. — Das ist der Schuldige! O nein! frecher Lügner. Er wird umgeben, umzingelt, gedrängt, beleidigt, betäubt, bestürzt gemacht; hundert Stöcke erheben sich über seinem Haupte. Der Tenorist zieht vom Leder, die Frauen unterstützen ihn mit ihrem Geschrei, wie es die alten Gänse thun, wenn die Gänschen miteinander kämpfen; die Musiker springen über ihre umgeworfenen Pulte hinweg und suchen das Weite; ein Sturm, welcher zufällig vorbeisaus'te, kommt wie gerufen, um Theil an dem Heidenlärmen zu nehmen. Geschrei und Verwirrung sind im Uebermaße vorhanden. Ah, mein Herr! von unserem Taugenichts wären wir also endlich befreit; der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht. Nein, keineswegeś! Unser Briccone, welcher Augen wie ein Tiger macht, den bloßen Degen in der Rechten, mit der Linken Alles, was sich seinem Wege entgegensetzt, niederwirft, der Briccone prügelt die zu seinem Feste Eingeladenen, erhält keine Wunde und verschwindet hinter den Coulissen, indem er ein teuflisches Lachen ausstößt. Der Vorhang fällt; klatschen Sie Beifall.

Mozart (indem er den Abbate mehrmals mit Entzücken umarmt). Freund! Bruder! Wohlthäter! welcher Dämon oder welcher Gott hat dies Alles in Dein armes Dichtergehirn eingegossen? Weißt Du wohl, daß Dir die Welt für die-

ses Finale eine Bildsäule schuldig ist. Sagen Sie mir weiter nichts; jetzt weiß ich die Sache besser als Sie. Sie sind ein großer Mann. Sie setzen den Musiker erschrecklich auf die Probe, aber nie ist aus dem Kopfe eines Künstlers ein glänzenderes Opernsujet hervorgegangen, und nie wird mehr ein ähnliches daraus hervorgehen. Lassen Sie mich Sie noch einmal umarmen, mein theuerster Freund, und Ihnen danken im Namen der ganzen Facultät der Componisten, Sänger, Instrumentalisten und Dilettanten nunc et in saecula saeculorum!

Da Ponte (sehr geschmeichelt). O zuviel Güte, theurer Maestro! Schonen Sie meine Bescheidenheit. Nach Ihrer Meinung hätte ich also ein Meisterwerk hervorgebracht?

Mozart (begeistert). Ohne den geringsten Zweifel, Sie oder die Bestimmung Mozart's. Es bleibt uns jetzt noch übrig, die Ensemblestücke zu combiniren. In Bezug darauf werden Sie von mir, wie für Figaro, die umständlichsten und genauesten Instructionen erhalten. Ich liefere Ihnen auch den poetischen Gedanken der Arien, welche die Personen, so wie ich sie auffasse, charakterisiren sollen. Was die Handlung anlangt, ist nichts darüber zu sagen.

Da Ponte. Mein Richtscheid, mein metrischer Compaß, meine Scheere und meine Feile stehen zu Ihren Diensten, und ich werde Alles sagen, was Sie werden thun wollen. Sie glauben also, daß unsere Oper zu den Sternen gehen wird?

Mozart. Ich weiß nichts davon, aber ich glaube, daß früh oder spät Don Juan einigen Lärm in der Welt machen wird."

Da Ponte*) und Mozart wußten zwar das Kind hervorzubringen, aber sie verstanden nicht, es zu taufen. Ein Drama, dessen Knoten der Tod in Person, in einem von ihm selbst vorgeschriebenen Finalstücke lös't, hieß man und heißt man noch Dramma giocoso.

Wir wollten die Untersuchung des Gedichtes unter einer weniger trockenen und weniger wortreichen Form, als die Analyse, geben, und zugleich auch beweisen, daß die Arbeit des Dichters nicht ganz unabhängig von der des Musikers betrachtet werden dürfe. Je wunderbarer das von unserm Heros errichtete Gebäude erscheint, je weiter es sich in seinen phantastischen Verhältnissen von allen Denkmalen der Bühne entfernt, die vor oder nach ihm errichtet worden sind; je mehr es sie durch die Mannichfaltigkeit der Anordnung, den Reichthum der Materialien und den Glanz der Verzierungen übertrifft, um so mehr muß das Fachwerk dieses Gebäudes bizarr erscheinen,

*) In diesem Augenblicke lese ich in den Journalen, daß Lorenzo da Ponte im Monat December 1838 in New-York, im Alter von neunzig Jahren und im tiefsten Elende gestorben ist. Nachdem er dreißig Jahre lang in dieser Stadt die italienische Sprache und Literatur gelehrt hatte, sah er sich von Jedermann verlassen, als seine Kräfte ihm nicht mehr erlaubten, zu arbeiten. Einige Monate vor seinem Tode hatte er an einen seiner Landsleute geschrieben: „Wenn das Schicksal, statt nach Amerika, mich nach Frankreich geführt hätte, so fürchtete ich nicht, daß meine Gebeine den Hunden zur Nahrung dienen würden; ich hätte immer Geld genug verdient, um meinem alten Körper die Ruhe im Grabe verschaffen und mein Andenken vor gänzlichem Vergessen retten zu können.“ So hatten also die Verfasser des Don Juan, die Verfasser des erhabensten poetischen Wunderwerkes aller Jahrhunderte, beide die Mittel nicht, sich begraben zu lassen.

wenn man ihm seine Verkleidung wegnimmt. Man darf dem Dichter durchaus keinen Vorwurf über die Art machen, wie er seine Personen geschaffen hat. Da Ponte wollte ganz einfach eine Opera buffa, ein dramma giocoso machen, wie er sich selbst ausdrückt, mit all den obligaten Anomalieen eines Sujets, in welchem die Possen mit einem Morde ihren Anfang nehmen und mit einer Statue, die spricht, endigen, das bewunderungswürdig, barok und außergewöhnlich den großen Haufen unterhalten sollte, welcher in die Oper geht um zu sehen, nicht um zu hören. Nachdem die Situationen einmal festgestellt sind, so fragt man sich, was der Verfasser eines komischen Libretto in dem Helden des Stückes Anderes erblicken konnte als einen verächtlichen Wüstling; in Elviren eine Närrin, die auf den Straßen umherläuft; in Octavio einen kraftlosen, faden Galan, wenn man ihn nicht gar einen Poltron nennen will; in Zerlinen eine ländliche Coquette, und auf dem besten Wege, noch etwas Schlimmeres zu werden; in Anna eine für die Liebe ihres Bräutigams nicht sehr zugängliche Verlobte, die ganz von Gedanken der Rache erfüllt ist, die sie nicht zu vollbringen vermag; unfruchtbare Thränen, ein Zorn, der im Geiste des Libretto nichts zu Wege bringt. Allein, wie wir bereits sagten, so wird es keinen nur einigermaßen mit einem Sinne für das Schöne und wahrhaft Poetische begabten Zuhörer geben, der in diesen Personen nicht noch etwas Anderes fände, als sie zu seyn scheinen; nicht einen, der nicht im Verlaufe des Dramas eine verborgene und ideale Handlung erkennte, welche die materielle Handlung, welche man vor Augen hat, weit

überragt; daß dieser Rhapsodie, die halb der lustigen Fabel, halb der Legende angehört, wie im Faust und Hamlet, ein allgemeines oder rein die menschlichen Verhältnisse berührendes Sujet zu Grunde liege, ein Sujet, das aber nur dem Musiker zugänglich wäre. Wenn die Kritik die Arbeit eines Componisten in einer Oper prüft, so muß sie als unabänderliche Richtschnur ihn in Allem, was die Charaktere betrifft, nach den Andeutungen des Gedichtes richten. Warum haben denn die zahlreichen Ausleger des Don Giovanni stets die Nothwendigkeit eingesehen, die natürliche Basis ihrer kritischen Würdigungen bis auf einen gewissen Grad fallen zu lassen und die Erklärung des Hauptcharakters außerhalb des Textes zu suchen? Weil Alle diese psychologische und dramatische Zweiseitigkeit, diesen Contrast und diese Uebereinstimmung gefunden haben, welche wir in der Unterredung zwischen den beiden Verfassern des Werkes klar zu machen gesucht haben.

Die ideale Natur Don Juan's ist Gegenstand einer Menge von Glossen geworden, die unter allen möglichen Formen, als Analysen, Journalartikel, Romane, phantastische Erzählungen erschienen sind, die Schriften gar nicht gerechnet, welche den Gegenstand nur vorübergehend berühren. Unter diesen Glossen gibt es sehr bemerkenswerthe, und Hoffmann's Erzählung namentlich ist ein Meisterwerk. Dennoch hat mich keine ganz befriedigt. Wir haben geglaubt, überall mehr oder weniger willkürliche oder falsche Auslegungen zu finden; willkürliche, wenn sie sich weder auf die Arbeit da Ponte's, noch auf die Mozart's grün-

deten, falsche, wenn sie geradezu der Musik zuwider liefen. So wird in einem deutschen Romane, der denselben Titel wie die Oper trägt und sie erklären soll, Giovanni dargestellt, als wenn er, wie Faust, einen Pact mit dem Teufel gemacht hätte. Diese Version ist völlig absurd, welcher Buchstabe und Geist des Mozart'schen Werkes widersprechen. Eine andere Art, Don Giovanni auszulegen, welche die Autorität eines originellen Componisten und berühmten Schriftstellers, in der Person Theodor Hoffmann's vereinigt, für sich hat, erscheint uns zwar viel poetischer, aber durchaus nicht richtiger. Hoffmann ertheilt dem Musterbilde unter den Wüstlingen eine privilegirte Organisation, eine glühende und begeisterte Seele, eine hohe Intelligenz, die alle drei im Jagen nach einem nicht zu findenden Glücke sich aufgerieben haben. In seiner Verzweiflung wirft sich Don Juan der Wollust in die Arme, und sinkt so immer tiefer, ohne darum glücklicher zu werden. Im Gegentheil, seine Misanthropie vermehrt sich und treibt ihn, sich an dem weiblichen Geschlechte für alles Uebel, was er sich selbst zufügt, zu rächen. Eines Tages sieht er endlich Anna. Sie ist es! sein früherer Traum, sein Ideal, das Glück, dem er so lange nachgejagt. Aber Anna kommt zu spät, Don Juan kann sie nur verführen, er soll sie nie besitzen. In dieser bittern Ueberzeugung singt er: Fin c'han dal vino calda la testa, und seine Stirn zieht sich auf noch fürchterlichere Weise als gewöhnlich zusammen. — Wir gestehen, diese Gestalt à la Byron entbehrt keineswegs der Größe, ja konnte zu ihrer Zeit höchst originell seyn; sie interessirt noch wie

alle gefallenen Engel, wie alle hypochondrischen Dämonen, wie alle tief enttäuschten Menschen, die an ihren letzten Illusionen scheitern. Nur Schade, daß weder da Ponte noch Mozart von alle dem auch nicht das Geringste sagen. Dies Alles befand sich einzig und allein in den wenigen Flaschen, die der reisende Enthusiast um 3 Uhr früh, bevor er sich in's Theater begab, geleert hatte. Wenn er die Gegenstände nicht doppelt sieht, sieht er sie wenigstens verkehrt, der reisende Enthusiast oder der enthusiastische Reisende, Theodor Hoffmann. Erstens hat der Don Juan Mozart's nicht einen Tropfen deutschen oder englischen Blutes in seinen Adern, er hat weder den Spleen, noch hypochondrische Zufälle, noch Ideale, noch Träume (die im Schlafe ausgenommen). Im Libretto ist er zügelloser Wüstling sonder Furcht und Sorge: giovine cavaliere estramamente licenzioso, wie er auf dem Personenverzeichnisse bezeichnet ist. In der Musik sehen wir ihn stolz, dann den Comthur verächtlich bemitleidend, verführerisch und halb selbst verführt bei Zerline, im Quartett von bewundernswerther komischer Unverschämtheit, in der Champagnerarie durch die ausgelassenste Laune bewundernswerth, bewundernswürdige Kühnheit im ersten Finale zeigend, männlich vor der Statue und sonst überall um die Vergangenheit und Zukunft unbekümmert, nur vom Augenblicke beherrscht, Künstler und Dichter nach seiner Art, in der Seele Musiker, Buffo von unerschütterlicher Fröhlichkeit, was auch immer kommen möge. Ist dieß der Don Juan Hoffmann's?

Was die Tochter des Comthurs betrifft, so lassen sich

auf dem Wege der poetischen Conjecturen zwischen ihr und Don Juan keine anderen Beziehungen entdecken, als daß Don Juan Anna zu besitzen gestrebt hat, wie er es mit allen Frauen, die ihm gefallen, macht; daß er aber, nachdem in der ersten Scene sein Versuch mißglückt ist, nicht mehr daran denkt und Anna selbst zu vermeiden sucht. Von nun an richten sich seine Angriffe gegen Zerlina. Liebt er Anna mehr als irgend Jemand, so bewahrt er wenigstens sein Geheimniß; nicht ein Wort, nicht eine Note verrathen ihn. Nun fragen wir, wie Hoffmann und seine Nachbeter uns haben überreden wollen, daß Anna verführt worden wäre. Der Textverfasser hat ihre Ehre bewahrt, und Mozart hat sie als erhabene Heldin dargestellt. Warum will man also so mir nichts dir nichts den schönsten Charakter, den die Musik je geschaffen, herabwürdigen?!

Ohne Zweifel steht Jedem frei, sich einen Don Juan nach seiner Phantasie vorzustellen, aber dann soll man ihn nur nicht für den Don Juan Mozart's ausgeben.

Man erlaube mir, meinerseits einen Charakter hinzustellen, der so wenig verstanden worden und doch von Jedem, der sich nur die Mühe geben will, ihn zu suchen, wo er ist, in der Oper nämlich, leicht aufgefaßt werden kann. Wir müssen Don Juan bei Cherubino wieder aufnehmen, wo wir bereits seinen Ursprung erkannt und festgestellt haben.

In der Jugend des Menschen, in dem glücklichen Alter, wo die Poesie allein herrscht, gibt es ein gemeinschaftliches Ziel, nach dem direct oder indirect alle unsere Pläne und Wünsche hinstreben. So lange das Herz jung ist, zeigt sich

der Traum des Glückes fast immer im Bilde eines Weibes, ja wohl mehrerer. Nun verschwindet für die Meisten der Traum des Glückes unter dieser allgemeinsten und anziehendsten Form sehr schnell und läßt nichts zurück, als ein peinliches Erwachen, die Sorgen und Widerwärtigkeiten des Haushaltes oder die demüthigende Erinnerung an einige verächtliche Liebesverhältnisse. Er realisirt sich wohl für einige Auserwählte in einer größern oder kleinern Summe von Genüssen, aber niemals in einem solchen Verhältnisse, wie ihn z. B. ein ungeheurer Egoismus und Stolz mit einer vulkanischen Organisation und zügellosen Einbildungskraft verbunden sich wünschen würden. Nun denke man diese Eigenschaften in einem und demselben Individuum vereinigt; man füge vollkommene Körperbildung hinzu, die glänzendsten Geistesgaben und einige der höchsten Seelenfähigkeiten, man füge einen magnetischen Blick hinzu, der verwirrt und bethört, bezaubert und anzieht, wie das auf die Beute gerichtete Auge der Schlange, man füge endlich einen Willen, den nur die Leidenschaft leitet, und eine Leidenschaft hinzu, die das ganze Geschlecht als ein einziges Weib umfaßt, und man wird so den idealen Typus Don Juan's haben, eine moderne Variante eines Mythus, der so alt wie die Welt ist. Die Fabel von den Titanen hat nach und nach die verschiedenen Farben der Alter der Menschheit angenommen. Es gab zuerst Titanen des Ehrgeizes und Stolzes. Prometheus war der Titan der thätigen Intelligenz, Faust der Titan der philosophischen Speculation, Don Juan ist der Titan der Sinnlichkeit, der personificirte Sensualismus. Es

ist immer in einem oder dem andern Sinne der stolze Aufstand des Geschöpfes gegen den Schöpfer, der jedoch stets in der nämlichen Katastrophe wieder erdrückt und gleichsam begraben wird; denn die Poesie, welche überall die Philosophie in der Interpretation großer philosophischer Wahrheiten überholt, hat stets eine Züchtigung der Vorsehung gegen das Verbrechen des Genius verhängt, welcher es wagte, die ungeheure Macht, die ihm verliehen worden, gegen Gott zu wenden.

Als da Ponte sein Libretto schrieb, dachte er gewiß nicht daran, daß er jene hohe Ueberlieferung in den Kreis der musikalischen Poesie zu versetzen hatte, und dennoch hat er in einigen Scenen die Handlung so angeordnet, als wenn er eine unklare Idee davon gehabt hätte. Prometheus und Faust (ich meine den Göthe'schen), die Titanen des Gedankens paßten nicht für die Musik, aber nur die Musik konnte Don Juan, den Titan des Fleisches, würdig darstellen. —

Die Organisation Giovanni's, so wie wir sie beschrieben haben und so wie sie sich schon sehr deutlich in Cherubino kundgibt, harmonirt ganz herrlich mit der materiellen Welt, die für ihn bald die einzige wahre Welt wird, weil seine Wünsche ihre Grenzen nicht überschreiten und seine Fähigkeiten seinen Wünschen entsprechen. Die Erde, nichts als die Erde, aber die ganze Erde! In dieser Lebensansicht verschwindet das religiöse und moralische Gesetz auf viel folgerichtigere Art, als im Faust. Alle beide, Giovanni und Faust, die sich anderen Menschen unendlich überlegen fühlen,

8*

obgleich in sehr verschiedenartigen Beziehungen, wollen herrschen; aber welche Art von Herrschaft wird Giovanni erwählen? Er verachtet die Menschen viel zu sehr, um nach ihrer Bewunderung zu geizen. In seinen Augen ist daher die Wissenschaft, welche das Leben beschäftigt und abnützt, ohne je zu einem Endresultat zu führen, eine lächerliche Täuschung; der Ruhm ein leerer Schall; die Macht, welche der Dienst im Staate verleiht, eine fruchtlose Anstrengung. Nein, Giovanni wird eine reellere, individuellere, seinem titanischen Stolze mehr zusagende Herrschaft ausüben, welche sich im Egoismus concentrirt, den Beifall verachtet, vor Allem aber nutzbringender ist, und mit seiner Logik mehr im Einklange steht. Die Menschen, spricht er zu sich, rennen darum nur Chimären nach, weil sie unfähig sind, die Wirklichkeit vollständig zu besitzen. Ich bin aber befähigt dazu. Sie träumen von, was weiß ich, welchem Paradies, und sehen nicht, daß das Paradies überall da sich befindet, wo die Sonne warm, der Himmel blau, die Welle klar und mild, die Luft mit Wohlgerüchen erfüllt ist; überall da, wo die Traube reift; und wo diese Elemente zum Glücke fehlen, überall da, wo es Frauen gibt. Die Frauen! sagt mir dieses eine Wort nicht besser den Grund, warum ich hier bin, als all' dieser Wortkram, den man mit dem Titel Philosophie beehrt? Wenn die Idee des Lebens sich ganz in der des Genusses zusammenfaßt, sind dann nicht alle Genüsse durch das Wort Frau ausgedrückt? Reizende Wesen, einzige Gottheiten, welche ich anerkenne und anbete, wie sehr sind diese einfältigen Träumer und diese elenden kränklichen Ver-

sonen zu beklagen, welche noch das Glück suchen, nachdem sie das gekostet haben, das ihr zu gewähren vermögt. Die Frauen! Warum sollte ich dieses höchste Gut nicht ebenso genießen, wie ich die Sonne, das saftige Grün, die Wohlgerüche und die Musik immer und überall genieße. Die ganze Welt wird aber die Hand gegen mich erheben. Um so besser, ja, um so besser sage ich, und zwar von Herzen. Wenn Alles mir gesetzlicher Weise gehörte, wie sie sagen, so möchte ich Nichts mehr und es bliebe mir nur übrig zu sterben. Aber jeden Tag die Macht dieser Fähigkeiten gegen die Hindernisse ohne Zahl, welche die Gesellschaft einem Wesen meiner Art entgegensetzt, zu versuchen; alle Schranken vermittelst Erfindungsgabe und Genie über den Haufen zu werfen; sich vermittelst Muth und Gewandtheit aus allen Gefahren zu erretten; die Seele stets von Freude und Stolz über den Triumph erfüllt zu sehen, und bei jedem Siege durch die berauschendste Wonne entschädigt zu werden, ach! das ist es, was ich leben nenne. Die Dummköpfe und die Memmen werden sagen, daß man, um auf diese Weise zu leben, zuerst mit dem Teufel anbinden müsse. Ich würde eine solche Hilfe verschmähen, selbst wenn ich daran glaubte. Den Schönen gegenüber kann ich ihn entbehren, und im Angesichte des Feindes würde mir eine solche Hilfe die Gemüthsbewegung rauben, welche die Gefahr hervorbringt, und welche ich am meisten liebe. Wird der Teufel mir einen Trank nach seiner Art bringen? Großen Dank, Herr Satan, Mephistopheles oder welchen Namen es Ihnen beliebt, anzunehmen, ich danke für Ihren Trank. Behalten Sie Ihr Ge-

schmier für unsern lieben Vetter Faust, den Einfaltspinsel von Doctor, der sich zu todt berauscht, indem er aus der Schale des Wissens trinkt, und der Sie ruft, um sich zu berauschen, der unmächtige Greis, der von der Magie verlangt, was ihm die Natur versagt. Was mich betrifft, der ich kein Gelehrter bin, ich werde mich Ihnen nicht übergeben, um mehr zu erfahren. Sie sind mir zu gar nichts nütze, nicht einmal um mir Angst zu machen, selbst wenn es Ihnen belieben sollte, Herr Teufel, sich eines Tages in großem Costume ganz mit Schwefel parfumirt, und im Gefolge von einer Legion gehörnter Ungeheuer und unsauberer Geister bei mir einzufinden. Ich werde mit Vergnügen Sie bei mir empfangen.

Das ist der Don Juan da Ponte's und Mozart's, Zug für Zug nach dem Libretto skizzirt, und Note für Note nach der Partitur commentirt und ausgeführt. Nachdem die Grundlagen des Hauptcharakters festgestellt sind, so läuft der übrige Theil des Dramas natürlich ab, und in denselben zusammen. Alles, was dieser Sphäre von betäubender Bezauberung zu nahe kommt, deren Mittelpunct Giovanni ist, wird in diesen Wirbel hinabgezogen. Wenn dieser Mann des Genusses strahlend von Schönheit und Anmuth erscheint, so geräth Alles in Bewegung bei seinem Anblicke; Alles nimmt ein festliches Aussehen an; der Glanz, der ihn umgibt, zieht den Schwarm von Schmetterlingen an, der die Flamme so lange umfliegt, bis er von ihr aufgezehrt wird. Es bereiten sich Feste vor; die Narrheit setzt ihre Schellenkappe auf, in den Gläsern perlt der Wein, die helltönend an einander

klingen; die Hände suchen sich zum Drucke, Saal und Gemächer strahlen von einem Meere von Flammen; die Sinnlichkeit wird in vollen Zügen geschlürft. Und Du, ohne welche es keinen vollständigen Genuß auf unserer Weltkugel gibt, Du Gottheit, ebenso wohlthuend für Glückliche wie für Unglückliche, geliebte Musik, Du konntest ebenso wenig fehlen, wie Deine Begleiterin, der Tanz, bei diesem allgemeinen Stelldichein irdischer Lust. Konnte Mozart sich ein Glück denken ohne Musik! Damit haben wir einen Theil des Gemäldes; die Lichtseite; die Schattenseite ergab sich von selbst auf der Leinwand.

Jede Handlungsweise, welche die gewöhnlichen Schranken durchbricht und zu Gewaltthätigkeiten gegen die menschliche Gesellschaft in Masse führt, veranlaßt eine zu der Größe der Unordnung im Verhältniß stehende Reaction. Je mehr die Menschheit in ihrem theuersten Glauben und in ihren tiefsten Gefühlen verletzt worden ist, um so mehr glaubt sie durch das Organ eben dieses Glaubens und dieser Gefühle dagegen protestiren zu müssen; je mehr das Unendliche in uns und außer uns auf eine ruchlose Weise mißachtet worden ist, um so deutlicher und offenbarer muß sie sich nach Innen und Außen kundgeben. So steigern die brutalen und unerbittlichen Liebesbewerbungen Giovanni's in rückwirkendem Einflusse die Zärtlichkeit der anbetenden Liebe, die leidenschaftliche aber keusche Verehrung, welche Don Ottavio personificirt; der absolute Egoismus setzt die absolute Ergebenheit, in Elvira personificirt, in Thätigkeit und in's rechte Licht; der wilde Muth eines ungestümen Blutes hat mit

dem Heroismus der Seele, in Anna personificirt, einen Kampf zu bestehen, und den Triumphen des Verbrechens stellt sich eine außergewöhnliche moralische Kraft entgegen, welche das Unglück in einem jungen Mädchen zur Reife gebracht hat. Endlich trägt ein entsetzliches Wunder dazu bei, den Menschen, welcher das Heiligste mit Füßen tritt, zu vernichten.

Auf diese Weise erscheint das Sujet des Dissoluto punito, dessen Tiefen die geistige Anschauung des Musikers erkannt hat, aus einem andern Gesichtspuncte, wird großartiger, allgemeiner und gibt sich der Seele als eine fortwährende und universale Thatsache zu erkennen, als eine Art von musikalischer Kosmogonie, in welcher sich in poetischem und logischem Vereine das Hohe und Niedrige in der menschlichen Natur, das Tragische und Komische, das Erhabene und das Lächerliche, der Sensualismus und Spiritualismus, das Leben und der Tod unter all' ihren Gesichtspuncten vereinigt finden.

Wenn Don Juan ein eingebildetes Meisterwerk wäre, wie man es zuweilen von Romanen voraussetzt, welchen Charakter müßte man dem Verfasser dieser, in allen ihren Theilen, mit einer absoluten Wahrheit und Vollkommenheit verwirklichten Kosmogonie geben? Müßte man sich nicht einen Menschen von zweifacher und contrastirender Individualität unter ihm denken, der das Leben und die Kunst an den sich entgegenstehenden Extremen erfasse, und welcher sich abwechselungsweise in den Strom sinnlicher Genüsse und in die Abgründe der Melancholie stürze; einen Menschen, in wel-

chem das energische Gefühl der Existenz unaufhörlich von den klarsten Vorgefühlen der Vernichtung bekämpft würde? Man hätte ganz andere Contraste außerhalb der Wahrscheinlichkeit ersonnen. Aber Don Juan existirt und Mozart, den man auf diese Weise Zug für Zug geschildert hätte, ist keine Fiction.

In dem Augenblicke, in welchem der Compositeur die Wahl eines Gedichtes getroffen hat, wird ihm ein schwarz gesiegelter Brief eingehändigt. Er verkündigt ihm den Tod seines Vaters, eines Vaters, der sein Lehrer, sein Führer während zwanzig Jahren, der unzertrennliche Begleiter auf seinen jugendlichen Triumphen war. Dieses Ereigniß, so natürlich und leicht voraussichtlich es seyn mochte, mußte auf Mozart's liebende Seele und auf seinen bereits an die trübseligsten Gedanken gewöhnten Geist einen starken Eindruck machen. Man sehe ihn aber einige Monate später, als er wieder in sein geliebtes Prag zurückgekehrt war, das ihn vergötterte, und wo ein Fest, ein Concert das andere jagte, sich an dem Enthusiasmus, den er einflößt, begeistern, drolliger als je in seinen Reden, bewundernswürdiger als je an seinem Claviere. Hunderte, ja vielleicht tausende vertraute Freunde umgeben ihn; die ganze Stadt ist sein vertrauter Freund. Er befindet sich inmitten einer Gesellschaft italienischer Sänger, lustiger Brüder und junger Liebhaber aus den ersten Classen, welche alle Tage sich um ihn versammeln, wie um den Centralpunct der Geschäfte und des Genusses, und die wetteifern, wer unter ihnen das neue Meisterwerk am besten zu kosten vermöge, und welche jede neu

geschaffene Nummer durch Libationen in Champagner begrüßen. Eine Taufe, die eines Don Juan ganz würdig war, wie Jedermann zugeben wird. Mozart läßt den vollen Bechern, welche ihm die Freundschaft reicht, volle Anerkennung zu Theil werden, und ohne allen Zweifel liefen in's geheim auch einige Liebeshändel mit unter. Die Besuche, die Lustpartieen, die musikalischen Abende, die vertraulichen Sitzungen um den Punschnapf, endlich auch die Proben, nehmen ihn den ganzen Tag über in Anspruch. Wie gewöhnlich bleibt ihm nur die Nacht zum Schreiben. Da ändert sich aber die Decoration; alle lachenden Bilder des Tages sind verwischt; all' das lärmende Geräusch ist verstummt; Mozart ist allein, und er sitzt hinter zwei Wachskerzen an seinem Arbeitstische bei seiner Partitur. Der Octoberwind pfeift in seine Ohren unter Begleitung der abgestorbenen Blätter, welche rauschend herabfallen. Er fühlt mit Schaudern den Augenblick seiner täglichen Umwandlung kommen. Das Gestirn, dessen Rotation sein intellectuelles Leben lenkt, kehrt ihm die nächtliche Seite seiner Scheibe zu, auf welcher stets dasselbe Bild abgedruckt ist. Er möchte diesem unvermeidlichen Bilde entfliehen; er schreibt die jovialen, erotischen oder grotesken Inspirationen nieder, welche die Eindrücke des Tages in seinem Kopfe erweckt und bereits gezeitigt haben. Er schreibt, aber plötzlich fällt ihm ein, daß der Held des Stückes, das lebende Sinnbild aller Freuden der Erde, ein dem Grabe geweihter junger Mann ist, in das er mitten in der größten Thätigkeit seines verderblichen und nur zu verführerischen Genius steigen muß. Ist

aber dieser Genius nicht der des Musikers selbst, der seinen höchsten Gipfel erreicht hat? Muß er nicht, nachdem er in so ungeheurem Verhältnisse alle bekannten Grenzen überschritten hat, auf eine Verderben bringende Art auf den Componisten wie auf jene Gestalt zurückwirken; erwartete nicht dasselbe Loos alle Beide? Bei diesen Grabesgedanken, welche die Schlafsucht, in Folge zu langen Wachens vielleicht in Bilder umgestaltet, bevölkert sich die Einsamkeit des Musikers mit Phantomen. Bald ruft ihn der Schatten seines Vaters durch die Stimme des Commandeurs; bald zeigt sich die geliebte Muse, die ihn so fest an das Leben bindet, blaß, mit aufgelös'ten Haaren, in weiten Trauergewändern, unter Anna's Zügen, und flüstert ihm ein Lebewohl zu, wie nur er es hören und wieder von sich geben konnte: *Lascia almen alla mia pena etc.* (Sextett). Auf diese Weise lieferten die Eindrücke des Tages die Lichtseiten des Bildes; die der Nacht gaben den Schatten.

Wie soll man nicht über alle Maßen betroffen seyn, wenn man den wunderbaren Rapport aller Gedanken des Gedichtes nicht allein zwischen den tiefsten und speciellsten der Individualität Mozart's, sondern auch zwischen den zufälligen Ursachen, welche ihn, den Componisten, in Umstände und Gemüthsstimmungen versetzten, welche so völlig analog waren mit den zahlreichen und einander so sehr entgegenstehenden Anforderungen seiner Arbeit. Wenden wir uns zu anderen, nicht weniger wichtigen Umständen.

Das einzige Publicum in Europa war das von Prag, welches Mozart's Musik vollkommen verstand; dieses allein

betrachtete den Menschen mit den Augen der Nachwelt. „Was von Mozart ist, wird sicher immer den Böhmen gefallen," sagte der Capellmeister Strohbach zu unserm Heros. Und Mozart erwiderte: „Weil die Böhmen mich so gut verstehen, so will ich ausdrücklich für sie eine Oper schreiben." Das Orchester, welches die Ouverture zum Don Juan vom Blatte und zwar zur Zufriedenheit des Maestro spielte, war ein Orchester, wie man schwer ein zweites auf der Welt finden wird. Zur Vervollständigung des Zusammentreffens aller glücklichen Umstände gewährte das Geschick Mozart eine Truppe italienischer Sänger, die Musik verstanden; eine Primadonna, Theresa Saporeti, welche eine ausgezeichnete Stimme und Geläufigkeit besessen haben muß, weil die Partie der Anna, an der so viele Sängerinnen scheitern, für sie geschrieben war. Der Tenor war ein Signor Baglioni, dessen Partie des Ottavio ebenfalls von schönen Mitteln zeugt. Andererseits müssen wir den Schluß ziehen, daß bei einer Partitur, welche keine einzige Nummer enthält, in welcher die dramatische Wahrheit und der Ausdruck irgend einem untergeordneten Zwecke aufgeopfert worden wäre, die Prager Gesellschaft ebenso lenksam als gut zusammengesetzt gewesen seyn muß. Mozart war der Liebling des Publicums, ein Maestro, der gute Einnahme verschaffte. Sein Wille schrieb demnach das Gesetz vor. Die Hauptrolle wurde einem jungen Manne von der schönsten Gestalt und zweiundzwanzig Jahren übertragen, der ein so guter Darsteller und Sänger war, als diese erforderte. Wenn man der Sage und dem Bilde des Signor Bassi, im Costume des Don Juan,

Glauben beimessen will, so hatte der Teufel der Verführung nie einen würdigern Repräsentanten in der Oper. Glücklich, dreimal glücklich sind die Musikfreunde zu nennen, welche den Don Juan von einem Bassi oder Garcia, einem Spanier gleich der von ihm dargestellten Person gesehen haben. Was mich betrifft, der ich nicht so glücklich war, so habe ich immer das Werk in meiner Phantasie besetzt, um mich dafür zu entschädigen, daß ich es auf der russischen, italienischen und deutschen Bühne, im Auslande und in unseren beiden Hauptstädten gehört habe. Ich habe wenigstens einundzwanzig Subjecte sich in der Rolle des Giovanni's abmühen oder dieselbe parodiren sehen. Alle waren unerträglich darin und jeder in seiner Weise. Nicht die geringste Intelligenz, nicht das mindeste Verständniß der Rolle. Der Eine machte aus Don Juan einen Lärmmacher und einen Menschen, der nur schlechte Orte zu besuchen gewöhnt ist; der Andere einen nachlässigen faden Dandy, der Dritte einen widerlichen sentimentalen Süßling; ein Vierter machte einen Hanswurst aus ihm, indem er auf den Brettern herumsprang, und in dem Allegro von *Là ci darem* Entrechats machte. Wieder ein Anderer ging hinter die Coulissen, sich das Gesicht mit Puder einzureiben, um ja recht erschrocken auszusehen, wenn die Statue erscheint; wodurch die Statue und das Orchester genöthigt wurden, einige Minuten zu warten und einstweilen durch das Hohngeschrei des Paterre's sich ersetzen zu lassen. Ich könnte diese Herren alle bei Namen nennen, aber einige davon sind bereits gestorben, darum Friede ihrer Asche, die

übrigen sind alt und haben sich von der Bühne zurückgezogen; also Friede ihrer Gebrechlichkeit*).

Wie ist es denn möglich, so geist- und verstandlos zu seyn, eine Gestalt so sehr zu parodiren, von der jede Bewegung anmuthig, jede Stellung eine Studie für den Maler, jeder Blick verführerisch und ein muthiges Blitzen ist, was Alles sich ganz genau in der Melodie und im Rhythmus ausgedrückt findet. Giovanni muß sich so geben, daß die Ruhe einer Frau und das Leben eines Mannes niemals in Sicherheit sind, sobald er sich naht; der Art, daß seine dämonische Größe sich noch mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Tode und der Hölle gegenüber sich erhalten kann, welche ihn in Anspruch nehmen. Wenn aber unsere Histrionen dieß nicht begreifen, so sollten sie wenigstens das begreifen, daß Don Juan ein cavaliere, ein Edelmann mit feinen Manieren ist, der nichts mit einem burschicosen Studenten, noch mit den Kunden in Auerbach's Keller gemein hat, welche Mephisto auf die bekannte berüchtigte Art regalirte.

Man verzeihe diese Abschweifung der bittern Erinnerung eines Musikfreundes, der in zwanzig Jahren nicht das Glück hatte, in dem Werke, das er analysirt, weder einen Don

*) Unter den seltenen Ausnahmen vortrefflicher deutscher und italienischer Darsteller des Don Juan ist wohl Wilhelm Häser, jetzt pensionirter würt. Hofsänger zu nennen, der mit reichen Mitteln den hohen Grad von Ausbildung vereinte, um in den Geist dieser Rolle so einzudringen, wie der Herr Verfasser es wünscht. In späteren Jahren war er als Leporello ebenso ausgezeichnet. Seine Glanzperiode fiel aber in eine frühere Zeit als die, von welcher hier die Rede ist. D. B.



Juan, noch Octavio, noch Anna, noch Elvira, noch Zerlina gesehen zu haben, und welchem das Lesen der Partitur allein eine Idee von all' diesen Leuten beigebracht hat. Ein einziges Mal glaubte ich Leporello unter Zamboni's Maske zu erkennen; aber ach, dieser hinfällige Leporello machte den Eindruck auf mich, als wäre er vor seinem Vater geboren, und sein Gesang war fast nicht mehr hörbar.

Ein Umstand tröstet mich übrigens, und muß tausend Musikfreunde trösten, welche Don Juan nicht besser gesehen haben als ich; nämlich die Schwierigkeit und vielleicht die Unmöglichkeit, diese Oper auf eine ganz zufriedenstellende Weise in die Scene zu setzen. Diese Oper leidet hinsichtlich der in Scenesetzung an einem Hauptfehler. Es gibt keine untergeordneten Rollen darin. Alle Rollen und alle Partieen mit Ausnahme der Masetto's sind von der höchsten Wichtigkeit; alle verlangen dramatische und musikalische Talente ersten Ranges; und fügt man hiezu noch ein ausgezeichnet schönes Aeussere für Don Juan, einen donnernden Baß und eine monumentale Statur für den Commandeur, Eigenschaften, welche diese Rollen gebieterisch im Interesse der materiellen Illusion und der moralischen Wahrscheinlichkeit verlangen, so fragen wir, wo man drei Sänger und ebenso viele Sängerinnen auftreiben soll, die auch nur entfernt der Idee dieser sechs Personen entsprechen, von denen jede der Typus ihrer Gattung ist.

Meine Leser mögen die außerordentlichen Glücksfälle wohl in Betracht nehmen, welche Mozart zu Statten kamen, als er die Oper der Opern, das Meisterwerk der Meisterwerke

schuf. Ein Sujet, reicher und glücklicher gewählt als alle möglichen lyrisch-dramatischen Stoffe, ein universales Sujet, wie der Genius, der es befruchtete; ein Zusammentreffen von Umständen, welche der Musiker persönlich den vielfachen und einander entgegenstehenden Eindrücken aussetzen, deren Organ und Dolmetscher er zu machen berufen ist; eine italienische Truppe aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die kühn genug war, sich an die gelehrteste Partitur zu wagen, die existirt, und musikalisch genug gebildet war, sich mit Ehren aus einem, selbst heute noch schwierigen Studium zu ziehen; Sänger und Sängerinnen, welche für ihre Rolle geschaffen zu seyn scheinen; ein unvergleichliches Orchester und zur Vervollständigung von all' dem ein Auditorium, das aus begeisterten Freunden bestand, welche in der Würdigung einer wunderbaren Arbeit ganz Europa um dreißig Jahre voran waren! Noch nie traf es sich, daß ein Componist weniger durch Schwierigkeiten und locale Rücksichten beengt, oder mehr inspirirt wurde und sich freier seinen Inspirationen überlassen konnte; noch nie fand das Zusammentreffen aller glücklichen Umstände zu Gunsten irgend eines Werkes in dem Grade statt, und man wird wohl annehmen dürfen, daß es sich nie wieder erneuern wird. Die ungeheure Ueberlegenheit des *Don Giovanni* über alle alten und modernen Opern ist eine längst anerkannte Thatsache; unsere Pflichten als Biograph und Commentator nöthigten uns, die Ursachen dieser Thatsachen aufzusuchen; und wenn unsere Bemerkungen als ebenso richtig anerkannt werden, als unsere Nachforschungen gewissenhaft waren, so wird man begreifen, warum alle

Bühnenmusik, mit Ausnahme, wie natürlich, der herrschenden Neuigkeiten, neben dieser erbleicht.

Streng genommen könnten wir uns eigentlich der Mühe entheben, die Partitur zu prüfen, unter dem Vorwande, daß es heut' zu Tage nichts Neues mehr darüber zu sagen gebe. Wer hat aber über Don Juan Alles gesagt? Die kritische Ernte scheint uns so wenig hier vollendet, daß wir im Gegentheil nur eine Befürchtung haben, daß wir, nachdem wir hinter tausend Anderen kommen, sehr umständlich und noch viel umständlicher als unsere Vorgänger seyn müssen. Dieser Artikel droht, sehr gegen unsern Willen, zu einem Buche im Buche auszuarten, weil er die eklektische Methode nicht zuläßt, welche wir bei den Prüfungen der anderen Opern Mozart's angenommen haben. Man kann in einer Partitur nichts auswählen, welche vom ersten bis zum letzten Stücke, fast ohne Ausnahme, die vollkommensten Muster aller Style und aller Charaktere der Theatermusik und selbst einige Stücke von superdramatischer Musik bietet, wie man sehen wird. Wir sind daher genöthigt, das Werk vollständig die Musterung passiren zu lassen.

Was in einer Legende oder in einer poetischen Fabel, wie Don Juan, am meisten auffällt, das ist die Katastrophe. Es ist daher ganz natürlich und ganz der Sache gemäß, sie beim Beginne des Berichtes in Erinnerung zu bringen. Ich werde also mit den Abenteuern und dem schrecklichen Ende dieses verwegenen Sünders anfangen, welcher weder Gott noch die Menschen fürchtend, den Schatten des Greises bei sich eintreten sieht, den er ermordet hat, und lebendig durch

Dämone in ein Flammengrab geworfen wird. Die Fabel könnte ganz wohl damit anfangen und dieß ist gerade der Eingang, den Mozart gewählt hat. Hört! leiht uns das Ohr! rufen einem die ersten Accorde der Ouverture entgegen, welche mit Kraft vom ganzen Orchester in Angriff genommen werden. Der in zwei ganz gleiche Hälften getheilte Rhythmus erzittert in Stößen auf der geheimnißvollen Modulation, die er führt; halbe Noten, welche in grauenvollen Octaven nachhallen, tauchen von allen Seiten auf, gleich den Gesichtern von Gespenstern, welche einen langen und matten Blick auf Einen richten, dann verschwinden und anderen Gestalten Platz machen. Von Zeit zu Zeit ertönen die Pauken in dumpfen Tönen, wie unterirdischer Donner. Was wollen aber diese klagenden Synkopen der ersten Violine und jene andere Stimme sagen, die so schwach in der zweiten Violine wimmert, und sich gleich einem zertretenen Wurme krümmt, der sich gern erheben möchte und nicht kann. Das ist eine menschliche Stimme, eine ersterbende Stimme. Das Phantom antwortet ihr, und wenn dieses mit seiner erschrecklichen Anrede zu Ende ist, so sieht man einen schwarzen riesigen Arm aus der Erde herauslangen und den Sünder ergreifen. Die Blechinstrumente vollenden den Todeskampf in dem entscheidenden vermehrten Sextenaccorde und das Tremolo der Violinen hat die letzten Zuckungen angedeutet. Nach diesem erhabenen Eingange, welcher an den Tod Don Juan's erinnert, kommt die eigentliche Erzählung, das Allegro der Ouverture, welche die Ereignisse erläutert, das heißt wie der Held des Stückes gelebt hat. Indem wir den poetischen

Charakter Giovanni's analysiren, haben wir ihm den Satz geliehen, der mit den Worten anhebt: „Jeden Tag die Macht der Fähigkeiten gegen die zahllosen Hindernisse zu versuchen, welche die menschliche Gesellschaft einem Wesen meiner Art entgegensetzt ꝛc." Dieser aus dem Geiste der Ouverture geschöpfte Satz wird zum genauesten Programm, welches wir uns erdenken können. Gleich bei'm Beginn des Allegros bezeichnet das Dis der Violinen, gegenüber dem D des Basses, die feindliche Stellung Giovanni's gegen das Menschengeschlecht, oder vielmehr gegen das männliche Geschlecht. Der reißende Wolf kommt heimlich herbeigeschlichen; mit einem Satze hat er das Lamm ergriffen und die Trompeten begrüßten das glücklich vollführte Verbrechen mit ihren triumphirenden Fanfaren *). Die Nachricht von dem geraubten Lamme kommt in Umlauf und verbreitet sich immer mehr; man schlägt Lärmen; man versammelt sich, um den Wolf zu vernichten (vom 16. bis zum 48. Tacte.) Von hier an fängt die Reihenfolge der zauberhaften Blendwerke an, welche aus dieser Ouverture ein Werk einzig in seiner Art machen, wie die Oper selbst, von welcher sie Mozart unzertrennlich gemacht hat, indem er sie mit der Introduction verband. Auf welche Art wurde dieses Blendwerk zu Stande gebracht? Durch Mittel, die heut' zu Tage bei nicht Vielen mehr im Gebrauche sind, vermittelst zweier kleinen Figuren, welche unsere heutigen großen Männer nicht aufzuheben gewürdigt hätten, wenn sie sie auf dem Wege gefunden hätten. Die Figur Nro. 1.

*) Ein Hoffmann nachgeahmter Satz.

hat etwas Peremptorisches und Drohendes; sie stützt sich auf das Unisono sämmtlicher Kräfte des Orchesters. Die Figur Nro. 2. ist leicht tändelnd und scherzhaft; ein einziges Instrument, die erste Violine, ist damit beauftragt. Das ist Don Juan einerseits; von der andern sind es die Väter, Brüder, Gatten, Liebhaber, Vettern und Cicisbeen, die heilige Hermandad und ihre Sbirren, der aufgebrachte Haufe, welcher aus demselben Tone singt. Zweimal rottet sich diese Masse zur Verfolgung des Räubers zusammen, der ihr aber entschlüpft und sie fliehend verhöhnt. Nun hält man es für zweckdienlich, seine Kräfte zu theilen. Das Quartett fängt den Tact an; die Oboen und Fagotte folgen im dritten Viertel; die Flöten im folgenden Tacte. Während dieser Bewegung bleibt die auf diese Weise getheilte Nr. 1. deßhalb nicht weniger identisch; die Nr. 2. ist verschwunden. Man eilt ihr nach. Alles geht Anfangs gut; die kanonisch-strategischen Bewegungen werden mit vollkommenster Präcision und Regelmäßigkeit ausgeführt; da verwirren sich aber die Violinen; statt eines Gis greifen sie G, was die Modulation über den Haufen wirft und den Dingen eine ganz andere Wendung gibt. Voll Scham über ihren Mißgriff lassen die Violinen die Partie im Stiche; die Anderen von ihren Oberen aufgegeben, beobachten nunmehr weder Ordnung noch Disciplin mehr; Jedes wiederholt den Satz nach seiner Art, und der ganze, anfangs so gut geleitete Angriff löst sich in eine Minore-Cadenz vom köstlichsten Effect auf. Der Feind hat den Preis seiner Kühnheit empfangen, den süßen Preis der Liebe, Jubel, Triumph, rauschende und fröhliche Musik. Im Mittelsatze erneuern sich die

contrapunctischen Spiele, aber anders, mit mehr Abwechselung und noch mehr Kunst. Dießmal sind die kriegführenden Figuren auf eine Weise vereinigt, daß man sie gleichzeitig hört; der durch ein Hilfscorps, die Clarinette, verstärkte Angriff erneuert sich, und die Nr. 2. theilt sich zwischen der ersten und zweiten Violine. Daraus entstehen ganz verschiedene Combinationen, die Schnelligkeit der modulatorischen Bewegungen der Nr. 2, erlaubt Nr. 1. nicht mehr, dem kanonischen Gange im Unisono und in der Octave zu folgen; man ist genöthigt, in der Secunde, Terze, Sexte, Septime, im Minore und Majore zu antworten, den Feind auf allen Puncten anzugreifen; aber überall macht die Vertheidigung gegen den Angriff Fronte. Man glaubt ein Schwert zu sehen, dessen Funken nach allen Seiten blitzen, oder ein Irrlicht, das einen phantastischen Walzer um Einen herumtanzt. Das Ohr, das sich in diesem harmonischen Labyrinthe verwirrt, und die unentwirrbaren Fäden nicht zu fassen vermag, überläßt sich entzückt dem Totaleindrucke; diese wundervolle Ouverture hat keinen Schlußsatz. Nachdem der zweite Theil in der Tonica das reproducirt hat, was die erste in der Dominante hatte hören lassen, geht die Modulation in FDur über; das Orchester wird ruhiger, eine wollüstige Schläfrigkeit folgt auf die rührigste Energie; die Ouverture stirbt gewissermaßen da ab, wo die Introduction ihren Anfang nimmt. Wollte nicht Mozart auf diese Weise die nachahmenden Formen der reinen Musik mit den der angewandten Musik verbinden, und uns von der instrumentalen Erzählungsweise ebenso unmerklich in die dramatische Handlung einführen, wie die Gedanken eines noch

wachenden Menschen nach und nach mit den Bildern eines schönen Traumes sich verbinden und vermischen.

Der Vorhang rauscht in die Höhe, und ich lade meine Leser zu einer idealen Vorstellung des Don Juan ein, zu einem Schauspiele, an welchem die Kritik nichts auszusetzen hat. Die Darsteller und die Darstellerinnen machen sowohl in moralischer, wie physischer Hinsicht mit den Personen nur Eins aus. Mit wundervollen Stimmen und einer classischen Schule ausgerüstet werden sie so singen, wie man es meist nur in der Phantasie zu hören bekommt. Das Orchester, welches aus lauter Virtuosen besteht und die in Folge einer allerdings fabelhaften Ausnahme eben so gute Ripienisten als Symphonisten sind, wird nie, auch nicht einmal um einen Viertelston oder eine Achtelspause sich verfehlen. Die Decorationen werden schöner und wahrer seyn, als die Natur selbst. Endlich wird man in mir einen jener dienstfertigen und geschwätzigen Nachbarn finden, bei denen es sich vielleicht zuweilen trifft, daß sie das verstehen, was sie erklären.

Man fängt an: wir sehen den Garten einer spanischen Villa vor uns; rechts ein Gitter, die Façade eines Hauses, links im Hintergrund ein mit Orangebäumen und Blumen umgebener Pavillon *). Aurora zeigt uns nur erst den kleinsten ihrer rosigen Finger am Himmel; ein Individuum steht vor dem Pavillon Schildwache. Der Anfang unserer Oper ist so bescheiden als Virgil's Arma virumque cano. Es

*) Was den materiellen oder pittoresken Theil der in Scene-Setzung betrifft, so deuten wir in diesem Artikel die Dinge so an, wie sie seyn sollten, nicht wie wir sie gesehen haben.



ist dieses niemand Anderes, als ein Bedienter, der seinen abwesenden Herrn zu allen Teufeln wünscht, als Entgegnung auf die Artigkeiten, die er alle Tage schlucken muß: *Notte e giorno faticar,* eine Melodie, die sich auf den Intervallen des Accords ohne alle Harmonie wiegt. Dieser Hochmuthspinsel wirft sich in die Brust; er will auch den Herrn machen und das Orchester mit dieser lächerlichen Unabhängigkeitserklärung überbieten. Wie trefflich ist dieß! Ein träger, unverschämter Lakai, der sogar im Selbstgespräche den Schwätzer und Prahler nicht verläugnet. Man hört Schritte nahen; der Esel ändert oder stimmt den Ton herab und denkt an nichts Weiteres als seine Ohren in Sicherheit zu bringen. Unter Einer heftigen Explosion des Orchesters erscheinen Giovanni und Anna, welche aus dem Pavillon herausgestürzt kommen. Wie bewunderungswürdig schön sind alle beide! Er hält sein Gesicht durch den Mantel verborgen, wobei er aber sein Incognito durch den Adel in seiner Haltung und in seinen Bewegungen verräth; gezwungen, zu fliehen, wird er wollüstig zurückgehalten durch die kleine Hand, die sich Kraft genug zutraut, ihn aufhalten zu können; sie klammert sich zitternd mit aufgelös'ten Haaren, halb angekleidet, convulsivisch an das furchtbare Wesen, dessen Hauch sie vernichten könnte. *Non sperar se non m'uccidi,* ein herrliches Terzett! Welch' ein Ausdruck, und welche Kraft in der Melodie, welch' energischer Pulsschlag im Rhythmus; wie jagt diese Musik das heiße rasche Blut durch die Adern des Zuhörers, da kommt Anna's Vater aus der Thüre zur Linken, nicht im Schlafrocke und in der Nachtmütze, wie man es so häufig sieht,

sondern in einen spanischen Mantel gehüllt, den Kopf unbedeckt und in der Hand eine Fackel, welche sein ehrwürdiges, von edelem Zorne entflammtes Gesicht beleuchtet. Sey es aus Stolz oder Mitleid, genug, Don Juan weigert sich zum ersten Male in seinem Leben, sich zu schlagen. Der Commandeur nennt ihn einen Feigen. Feiger ich! ruft Don Juan! Es gibt keine Worte noch Pantomime, um die musikalische Erhabenheit in seiner Antwort wiederzugeben. *Misero!* eine gedehnte Ausrufung von Verachtung und Mitleiden, welche der Donner begleitet; *at-ten-di,* zwei monotone halbe Noten, auf die eine Pause folgt; sodann die klagende Cadenz in Minore auf *se vuoi morir.* Diese Worte haben den unglücklichen Greis bereits aus der Liste der Lebenden gestrichen. Die Degen kreuzen sich; funkelnde Tonsteigerungen sprühen aus dem Orchester; die beiden Arme strecken sich aus, verkürzen sich in umgekehrter Ordnung; das Eisen trifft das Eisen und die Funken fliegen bei'm Geklirre der Waffen. Der Kampf ist leider zu ungleich und dauert nur einen Augenblick. Giovanni's Arm (die Striche der Violinen) sucht die Stelle des Herzens, die Stöße fallen rascher, immer näher ihrem Ziele. Eins, zwei, drei, und der Degen öffnet die tödtliche Wunde; der Baß, welcher drei Schritte zurückgemacht hat, fällt auf den herzzereißenden Halt, den seine letzte Bewegung hervorgerufen hat. Es ist nicht möglich, daß die nachahmende Musik weiter gehen kann, denn es läßt sich nicht läugnen, daß die Analogie viel stärker an Illusion hier ist, als das reelle Bild des nachgeahmten Vorganges, den man wirklich vor Augen hat. Zwei Schauspieler, mögen sie auch

in der Fechtkunst noch so erfahren seyn, werden sich nie so natürlich schlagen, als wie man sich im Orchester schlägt, in der Absicht, sich um jeden Preis zu tödten. Ton und Tempo ändern sich; aus DMoll sind wir durch einen unmerklichen, obgleich sehr raschen Uebergang in FMoll gekommen; langsam sich absondernde Triolen folgen auf die blitzenden Zweiunddreißigstel und die Octave der Hörner verlängert sich wie ein stöhnendes Echo, das aus der klaffenden Brust des Greises aufsteigt. *Ah soccorso!* Hier streitet sich das scenische Gemälde mit dem musikalischen. Die imposante Gestalt Giovanni's zeigt sich in der Partitur unbeweglich, tief in seinen Mantel verhüllt, nachdenklich, mit noch verächtlichem Ausdrucke, aber doch erschüttert. Sie trägt das Kainszeichen an der Stirne. Zu seinen Füßen liegt der Commandeur hingestreckt, mit einer Hand sich auf den Boden stützend, und die andere, voll Blut auf seine Wunden gedrückt, und der mit einer Stimme, die ihm mehr und mehr ausbleibt, um Hilfe gegen den Tod ruft, welcher bereits seine Gesichtszüge zu entstellen und seine Glieder starr zu machen anfängt. Als Staffage sieht man die ausdrucksvolle Maske Leporello's, in welcher sich in schrecklicher Uebertreibung Erstaunen, Schrecken, Abscheu und Mitleiden malen. Diese drei Melodien von contrastirenden Bässen heben sich in einer erhabenen Gruppe, auf einer Grundlage eines ganz geschlossenen Accompagnements hervor. Der Vocalgesang hat aufgehört, und der letzte Funke von Leben entflieht in dem Ritornell.

Wir haben dem Regisseur und Capellmeister unserer Truppe anempfohlen, unmittelbar nach diesem traurigen Terzett zur

zweiten Scene überzugehen, welche sich auf diese Weise an die Introduction anschließen wird. Statt Giovanni und Leporello einige nichts sagende und ganz am unrechten Orte stehenden Redensarten wechseln zu lassen, vollführen diese, ohne ein Wort zu sprechen, ihre Flucht, und Donna Anna erscheint sogleich mit Octavio und den Comparsen. Sie trifft Niemanden als den Leichnam ihres Vaters. Der von den Violen ausgehende Allarm, welchem das plötzlich erwachende Orchester in kläglichem Geschrei antwortet, erhebt sich in dem Augenblicke, in welchem die Fackeln den Schauplatz der Trauer erhellen. *Padre! caro Padre!* Ist es an uns, diese Energie zu schildern, welche in ihrem Schmerze noch erhabener ist als in ihrem Unwillen, diese feurigen Worte, die in Thränen ersticken; diese stets sich mehrende Bangigkeit, welche jeden Augenblick sich an den äußersten Grenzen des Leides sich brechen zu müssen scheint, und den Augenblick hernach uns noch ärgere moralische Qualen aufweckt: *Quel sangue — Quella piaga — Quel volto — tinto e coperto del color di morte;* dann dieses Herz, welches plötzlich zu schlagen aufhört und so eisig kalt wird, wie das des Leichnams: E' non respira piu... *Fredde le membra.* Hat nicht Jedermann diese grauenvolle Wonne selbst gefühlt; wie möchte man also von uns verlangen, viele Worte über das Recitativ Donna Anna's zu machen. Anna ist das höchste Gebilde des Genius in der Malerei tragischer Leidenschaften; sie ist die erhabene Tragödie von Fleisch und Bein. Um Anna vollkommen darzustellen, braucht man nichts Geringeres als unsere imaginaire Primadonna: eine Frau, welche die Schönste ihres Geschlechtes

ist, die größte tragische Schauspielerin und die erste Sängerin auf der Welt.

Für jeden Andern als Mozart wäre das Recitativ, das man so eben gehört hat, eine Verlegenheit und beinahe ein Unglück gewesen. Ein Duett schließt die Scene, und wenn das Ende nicht das Werk krönt, so verderbt es dieselbe. Mozart verdarb sie aber nicht. Der Dichter hatte ihm einen herrlichen Rahmen geliefert, und der war ihm genug; das Duett der Duette folgt ganz natürlich auf das Recitativ der Recitative. Ehe wir aber dieses Duett hören, sprechen wir ein wenig von Anna's Partner, der darin zu debutiren hat. Octavio ist die Person, welche die Kritiker am wenigsten begriffen zu haben scheinen, weil sie ihn vorzugsweise in seiner dramatischen Bedeutung in's Auge gefaßt haben. Die wahre Liebe, jenes Gefühl, das uns in unseren eigenen Augen und in der Achtung der Frau, welche wir lieben, so hoch erhebt, reicht nicht immer aus, uns ebenso in den Augen der Welt zu erheben. Im Romane und selbst im Drama schafft die Liebe ihre Helden nur mit Hilfe der moralischen Eigenschaften, die sie entwickelt und in Thätigkeit setzt. In der Wirklichkeit, wie in der Poesie muß man, um etwas zu seyn, auch etwas zu Stande bringen: eine schöne Handlung, ein schönes Buch, eine schöne Partitur, ein schönes Gemälde oder wenigstens ein schönes Kleid, oder muß man etwas haben: hunderttausend Thaler Einkünfte zum Beispiel; oder muß man etwas werden: General, Minister, oder wenigstens landwirthschaftlicher Schriftsteller, der in Ermangelung von eigenen Gütern, die er umzutreiben hat, Artikel in Journale

liefert. Mag außerdem ein Mensch noch so viele Seelengröße besitzen, so wird er, wenn sie sich nicht äußerlich kund gibt, und wäre es auch selbst nur in mißlungenen Werken, oder in Worten, welche der Wind mit sich genommen hat, so bleibt er mißkannt, das heißt ein Träger, dem man meistens große Ansprüche und kleine Mittel zuschreibt. Man interessirt vernünftige Leser nicht einmal bei'm Lesen. Octavio thut nichts, oder kann nichts thun, was am Ende auf dasselbe herauskommt, und wird dessen ungeachtet doch das, was er schon war, der Verlobte seiner Geliebten. Für den Roman und das Drama wäre Octavio eine traurige Gestalt. Die beredtesten Analysen der Gefühle, die ihn beschäftigen, würden seine Thatlosigkeit nicht ausgleichen. Er liebt; darin besteht allein sein Talent, seine einzige Tugend, was wir aber beides unmöglich im Libretto vollkommen würdigen können, weil es uns an Beweisen und Zeugnissen fehlt, außer den Worten, die er spricht, welche aber nichts beweisen. Der Componist allein vermochte es uns einen Maßstab dieses Talents und dieser Tugend zu liefern; er allein vermochte dieses Gefühl durch eine Handlung zu übersetzen, das heißt durch eine Arie oder ein Duett, und dieselbe mit aller Augenscheinlichkeit und aller moralischer Schönheit auszustatten, welche in ihr liegt. In diesem Falle konnte aus dem armen Octavio, trotz seiner passiven Rolle, seinem fruchtlosen Eifer und seinem fortwährenden Auftreten als Begleiter, wenn es dem Musiker gefiel, der bestbedachte Tenor geschaffen werden. Die Musik erklärte den mißkannten Menschen und machte aus dem Helden in seinem Stillleben einen Helden, der auf

alle Seelen einwirkt, welche mit der seinigen in Berührung kommen, durch die Macht einer Liebe, welche in ihrem innersten Princip aufgedeckt wurde. Sehen wir ihn nun in dem Duett in Thätigkeit.

Anna, welche der Dichter gewandterweise nach der furchtbaren Gemüthsbewegung in dem Recitativ einen Augenblick irre reden läßt, glaubt den Mörder ihres Vaters zu sehen: *Fuggi crudele, fuggi.* Allegro aus DMinore Octavio's göttlich modulirter Gesang im Minore-Tone der Quinte und Majore-Tone der Terz, voll der unaussprechlichsten Zärtlichkeit, bringt die Heißgeliebte wieder zu sich selbst. *Guardami un sol istante.* Sie blickt ihn an und erkennt ihn. *Ma il padro mio dov' è?* und das Orchester bemächtigt sich sogleich dieses Satzes, den es commentirt und in düsteren Farben ausmalt; die furchtbare Wahrheit kommt durch den geistigen Schleier, der sie deckte, an den Tag. *Hai sposo e padre in me,* erwidert Octavio. Wie sehr athmet dieser Fall auf die Septime, deren Initiative die Oboe ergreift, eine liebevolle Protection, eine begeisterte Ergebenheit, einen tröstenden Zauber; wie bereit ist der zärtliche Octavio, wie glücklich würde er sich fühlen, sein Leben und seine Seele und noch mehr, wenn es möglich wäre, hinzugeben, um Anna's Thränen zu trocknen. Schwöre meinen Vater zu rächen, spricht sie zu ihm, in einigen Tönen in gebieterischem Recitativ: *Giuro* und die ganze Religion der Liebe geht in diesen feierlichen und ernsten Schwur über. Adagio. Das Feuer lodert auf's Neue in Anna's Herzen auf; (tempo primo) die Figuren in zwei Noten von der Violine, welche die Flöte

in der Octave zurückwirft, leuchten gleich Blitzen an dem sturmbewegten Horizonte der Leidenschaften; die Stimmen schließen sich an einander an; Accorde von unbeschreiblich zauberischer Wirkung, instrumentale Antworten, welche den klagendsten Tönen der Seele entlehnt sind, begleiten ihre leidenschaftlichen Worte und theilen sie. Wenn die Worte des Schwures wiederkommen, bringt Mozart denselben Gedanken unter ganz anderm Aspect wieder vor. Er läßt das Tempo nicht mehr ralentiren, und die frappantesten Modulationen folgen sich Schlag und Schlag. So viele Feierlichkeit zuerst in dem Versprechen lag, so viele hinreißende Gewalt und Begeisterung spricht sich nun aus. Die großartige Seele Anna's erhebt einen Augenblick ihren Geliebten zu ihrer eigenen Größe; denn Entschlossenheit und Heroismus sind in Octavio nur der Reflex von jener. Er hat nichts Persönliches als seine Liebe. Wenn wir so vielen Schönheiten noch die weitere am Ende des Stückes hinzufügen, nämlich die ausdrucksvolle und nachahmende Passage *Vammi ondegiando il cor*, die kräftigen Synkopen des folgenden Satzes und den Sturm der Instrumente, der über den Schlußsatz hinbraus't, so haben wir ein ziemlich genaues Kriterium von dem erhabensten aller Duette gegeben, die je componirt und gesungen worden sind. Der Meister selbst hat kein Zweites gemacht, das diesem nur entfernt gleich käme.

Es ist nun Zeit, daß die musikalische Tragödie ruhe und der Buffo-Oper ebenfalls erlaube sich bemerkbar zu machen.

In dem Streite zwischen den Classikern und Romantikern sind wir stets der Meinung jenes Mannes gewesen, der

auf die Aufforderung, sich zu erklären, ob er dem schwarzen oder dem rothen Hammel den Vorzug gebe, erwiderte, daß er den, der am zartesten schmecke, am meisten liebe. Es liegt auch in der That nichts an der Farbe des Hammels, wenn nur das Fleisch gut ist. Ohne uns darum zu bekümmern, was Laharpe und Schlegel sagen und denken mögen, von denen der Eine das Französische sehr schlecht und der Andere weder deutsch noch englisch verstand, erklären wir, daß wir stets für das waren und noch sind, was uns interessirt, gefällt und bewegt: für die schönen Scenen Shakspeare's und Corneille's, für Racine und Schiller, für Byron und Goethe, für Chateaubriand und Walter Scott, für Puschkin und Jukowski, mit der Obliegenheit jedoch, alle diese Herren in ihrer Sprache zu lesen, Scott allein ausgenommen, den man mit gleichem Vergnügen in allen Idiomen Europas lesen wird. Nichts desto weniger hat uns eine Sache in einigen Dramen der romantischen Schule beständig angewidert, und widert uns noch an, nicht wegen unseres Bekenntnisses des literarischen Glaubens, das wir nie abgelegt haben, sondern in Folge eines unwillkürlichen, passiven und von jedem literarischen Urtheile unabhängigen Eindruckes. Es ist dieß nämlich die Vermischung des Tragischen und Komischen, welche nach unserm Gefühle sich stets auf eine Art neutralisirte, daß wir weder gerührt wurden, noch von Herzen zu lachen vermochten, und nach und nach in eine Gleichgiltigkeit verfielen, bei der wir uns glücklich fühlten, wenn die Handlung noch einigermaßen das Interesse wach erhielt. Der größte Dramatist

des vergangenen und unseres Jahrhunderts, Schiller, welcher den Eindruck dieser Mischung auf das Publicum bemerkt hatte, schloß sie gänzlich aus seinen Tragödien aus, nachdem er sie in seinen Jugend-Dramas in Prosa angewendet hatte. Schiller ist eine Autorität, welche die Romantiker nicht verwerfen werden.

Wenn aber gleich die Vermischung zweier Elemente, wie das Tragische und Komische einen unbesiegbaren Widerwillen erregt, weil er in allen, nicht von den literarischen Doctrinen blind eingenommenen Zuschauern instinctartig liegt, so bringt sie im musikalischen Drama ganz andere Resultate hervor. Die rein dramatischen Effecte wollen vorbereitet und durchgeführt seyn, wie Alles, was an die Intelligenz gerichtet ist. Es bedarf einiger Zeit und vieler Kunst, damit die moralischen Dispositionen des Zuschauers die Richtung annehmen, die man ihnen geben will. Mischt man die Gegensätze, so verdirbt man den Eindruck, den man hervorgebracht hat und zerstört den Eindruck zum Voraus, den man hervorbringen will, wenn man nicht dieselben durch lange und gelehrte Uebergänge verbindet, welche sich aber fast nie mit dem raschen Gange eines Theaterstückes vertragen. Und selbst in diesem Falle verzichtet der Autor auf den kostbarsten seiner Vortheile, auf den Fortschritt eines homogenen Interesses. Ganz anderer Art sind aber die Bedingungen in der Oper. Der Musiker wendet sich geradezu an die Seele und wirkt ohne alle logische Vorbereitung auf sie. Eine einfache Aenderung des Rhythmus, ein Uebergehen aus dem Durtone in den von Moll genügen bei ihm, uns sogleich mit der

neuen psychologischen Weise vertraut zu machen, wie verschiedenartig sie auch von der seyn mag, welche man verlassen hat. Ja noch mehr, die unmittelbare Aufeinanderfolge der contrastirendsten Effecte ist, ganz unabhängig von aller Anwendung, in der Natur der musikalischen Kunst begründet. Violinquartetts und Symphonieen, oder heitere und lebendige Stücke können mit dem besten Erfolge auf Stücke von entgegengesetztem Charakter folgen. In der Oper ist die Mischung des Ernsten und Komischen nicht nur noch viel zulässiger, sondern sie ist ihr im höchsten Grade vortheilhaft. Weil die Eindrücke der Musik ohne allen Vergleich stärker sind, als alle die Eindrücke des gesprochenen Dramas, so würden sie sich auch viel rascher erschöpfen, wenn man sie nicht vermannichfaltigte. Die schönsten lyrischen Tragödieen, Idomeneo, die beiden Iphigenien, die Vestalin würden ohne die Tänze, die Intermezzos und andere Zugaben der Handlung etwas ermüden. Die besten Buffo-Opern würden vom ersten Acte an zu unterhalten aufhören, wenn zwischen die Tollheiten nicht auch Gefühlsnummern eingestreut würden. Darin liegt der Grund, warum Don Juan, welcher die Quintessenz aller musikalischen Effecte in sich schließt, die höchste Tragödie und die höchste Komik, und diejenige Oper ist, welche unter allen anderen den Kennern am besten gefällt, und welche sicher am wenigsten ermüdet.

Der lebendige und singende Uebergang des Erhabenen zum Lächerlichen ist nun die schöne Dame, welche in dem Augenblicke die Scene betritt, von dem wir sprechen, und welche wir zu betrachten bitten. Elvira zeigt zwei sehr deut-

lich unterschiedene Seiten, je nachdem man sie hinsichtlich ihrer Rolle oder ihrer Partie in's Auge faßt, als Object oder als Subject. Vom objectiven Gesichtspuncte aus, welcher der der Rolle ist, erscheint diese Person nichts weniger als angenehm, namentlich in den Augen der Männer, die solche Verhältnisse von lange her kennen. Es ist der Kobold oder der Währwolf, der Einen in jüngeren Jahren überall hin verfolgt hat in der Gestalt einer Geliebten, der man überdrüssig geworden ist, und welche Einem später unter der noch weit furchtbarern Gestalt einer legitimen und tugendhaften Gattin wieder erschienen ist, um jedesmal zur ungelegensten Zeit die unschuldigsten Erholungen und die süßesten Zeitvertreibe zu stören. Wenn man aber Elvira aus dem subjectiven oder musikalischen Gesichtspuncte betrachtet, so wird man eine seltene und auserlesene Natur, eine große und edele Frau in ihr erblicken. In ihr hat der Musiker die unbedingte Ergebenheit, die über das Verlassen und Vergessen triumphirende Liebe, welche Demüthigungen, Beleidigungen und selbst die Verzweiflung überdauert, repräsentirt. Das Ritornell der beginnenden Arie gibt uns die Gestaltsbezeichnung eines höchst leidenschaftlichen Weibes. Eine imponirende Tonart, aus Es; ein fester, majestätischer und bestimmter Rhythmus; melodische Figuren, die wissen, was sie gelten und Einem sagen: blickt mich an; mein stattliches Aussehen, meine edelen Bewegungen, mit einigem Anfluge von Coquetterie zwar, aber nach dem besten Geschmacke. Das Präludium des Orchesters ist so positiv, so glänzend, so charakteristisch, es hat so den Anschein, das Hauptthema zu seyn, daß man kaum erwartet,

ein anderes ihm vorgezogen zu sehen. Kaum ist es aber zu Ende, als der Componist es Note für Note wieder aufnimmt, um was daraus zu machen? die Begleitung der Singstimme. Und die Gesangpartie zeichnet sich melodisch auf dieser melodischen und ausgeschmückten Grundlage, mit einer Natürlichkeit und Präcision, welche sie sogleich dem Ohre einprägen. Darin erkennt man Mozart. *Ah chi mi dice mai quel barbaro dov'è?* Elvira hat ein orrendo scempio im Sinne (sich furchtbar zu rächen), sie will das Herz des empio durchbohren, wenn sie ihn findet, nur aus diesem Grunde ist sie von Burgos hieher geeilt. Wieder etwas Tragisches! Nicht so ganz. Unser Maestro ließ sich weder von den Frauen, noch von dem Dichter, ihrem Mitschuldigen, täuschen. Man höre, wie er in der zweiten Arie die Worte übersetzt: *gli vo cavar il cor* (reiß ich das Herz ihm aus). Er übersetzt sie so: Weinend werde ich mich in seine Arme werfen, wenn er mich noch annehmen will. Was sagen uns aber die nachahmenden Striche, welche wie Zeichen zwischen der ersten Violine, Viola und dem Basse gewechselt werden, die das Ohr bezaubern und eine neugierige Erwartung erwecken! Sie sagen, daß Don Juan da ist, im Hintergrunde des Theaters und von Elviren nicht bemerkt. Man hat Mühe, den verderblichen Menschen wieder zu erkennen, der in der Dunkelheit erschienen und verschwunden ist, und einen Leichnam als Beweis, daß er hier gewesen ist, zurückgelassen hat. Don Juan hat sich die Hände gewaschen; er ist frisch und aufgelegt, in glänzendem Anzuge, voll neuer Verführungskünste und in bester Laune, wie es sich für seine Morgen-

jagd geziemt; sein zweifüßiger Spürhund folgt ihm, die Jagd scheint einen glücklichen Anfang zu versprechen. Eine Frau, ganz allein, welche den Anschein hat, als begriffe sie, daß es nicht gut wäre, daß die Frau allein sey, so wenig wie der Mann; das Alles läßt sich trefflich an. *Poverina, poverina!* läßt Don Juan hören. *Cerchiam di consolar il suo tormento.* Und Leporello: *Cosi ne consolò mille e otto cento.* Man bemerke die neckende und spöttische Instrumentalfigur, welche ihre doppelte Note über dieses erbauliche Zwiegespräch verlängert. Nachdem Donna Elvira ihre Nummer durch ein Bravourstück geschlossen, und die classische Cadenz die gebräuchliche Vervollständigung hinzugefügt hat, redet Giovanni die Dame auf eine Weise an, wie man den Vögeln lockt: Signorina! Signorina! die schelmische Figur erscheint wieder, noch neckender als zuvor, aber mit dem fünften Tacte halten Sänger und Orchester plötzlich inne, als wenn sie das Haupt der Medusa sähen. Das Stück endigt hier, das heißt es endigt durchaus nicht. Der Galan und die Dame haben sich erkannt. Bewundern wir aus Leibeskräften, genießen wir mit unserm ganzen Heißhunger, verlieren wir aber keine Zeit mit Loben.

Don Juan, der durchaus nicht geneigt ist, noch einmal Elvira's Eroberung zu machen, läßt sie mit Leporello allein. Unsere Darstellerin hat zu vielen Verstand, um während des Vorlesens des Registers, wie so viele Andere, einem Departementchef zu gleichen, der dem dienstlichen Berichte eines Untergebenen zuhört. Elvira hört gar nicht zu, sondern sie geht mit großen Schritten auf der Bühne auf und ab, läßt sich

endlich auf einer Bank nieder und vertieft sich in ihre Gedanken. Leporello, der das Stillschweigen seiner Zuhörerin für Aufmerksamkeit hält, ein Mißverständniß, das manchem Autor begegnet, fängt seine Vorlesung pian pianino, mit dem Quartett allein an. Es handelt sich nicht darum, den ganzen Foliobànd durchzugehen, sondern nur die Totalsumme zu zeigen, welche Giovanni's Statistik von Europa umfaßt. Die Violine und der Baß wenden regelmäßig das Blatt um, zeigen die Königreiche und die Provinzen an, deuten mit dem Finger auf diesen Paragraphen oder jenes Capitel, und Leporello lies't, je nachdem er das findet, was er suchte. *In Italia sei cento e quaranta.* Hier mit großen Buchstaben, Sie sehen wohl Madame. Und die Violinen laufen ganz erstaunt mit den Flöten davon und schreien laut auf, während der Oboen und Hörner spaßhaftes Volk hohnlächelnd die ungeheuere Größe der Zahl bestreitet. Wenn er an das Capitel S p a n i e n kommt, so läßt unser Historiograph, der bis dahin mit der Monotonie eines Meßgehilfen mit der Brille auf der Nase gelesen hatte, die Stimme mehr und mehr sinken und überschreitet den Tact auf derselben Sylbe, *ma-ma-ma in Ispagna.* Er ist erschrocken über das, was er zu sagen hat und stockt. Es ist dieß ein Kunstgriff des Styls, die Erzählung in dem Augenblicke zu unterbrechen, in welchem die Zuhörer mit offenem Munde dasitzen, um das große Wort zu erhaschen, das jetzt kommen wird. Nachdem der Coup auf diese Art vorbereitet ist, nähert man sich Einem und sagt in ernstem und geheimnißvollem Tone: *Ma in Ispagna, son già mille e trè.* Nun!

was sagen Sie dazu? *Mille e trè*, wiederholen die Violinen; *Mille e trè*, wiederholen nach ihnen das Fagott und das Oboe. Jetzt, nachdem das Ohr ganz sicher ist, die unglaubliche Zahl recht verstanden zu haben, wird die Erzählung wieder rascher, und sie fährt in syllabischen Noten fort: *V'han fra queste contadine, cameriere, citadine, v'han contesse, baronesse, marchesine, principesse.* Ja, sie alle gehen dem Dienstalter nach im Orchester vorüber. Der Zug ist ungeheuer lang und besteht ganz aus Frauen. Alles dieß spricht zu gleicher Zeit, plaudert und schwatzt, schreit und gesticulirt, daß man nicht weiß, wen man hört. Schluß. Die Vorlesung ist zu Ende und Leporello will einige Sprichwörter und Maximen anhängen, die er dem moralischen Gesetzbuche entnimmt, von dem er die praktische Anwendung im Auszuge uns kennen gelehrt hat. Man geht vom Allegro in's Andante, und von der Declamation zur Melodie über. Es liegt so viele Augenscheinlichkeit und Weisheit in den Aphorismen Don Juan's, daß das Orchester glaubt, nicht deutlich genug seine Beistimmung zu verstehen geben zu können. Es entsteht ein Wetteifer, wer den Vocalgesang mit der meisten Gefälligkeit zu verstärken, oder mit der meisten Erbaulichkeit wiederholen, oder durch die überzeugendsten Glossen gewichtiger machen kann. Wir sind übrigens an den Bildern der *grande maestosa* und der *piccina* stehen geblieben, nach welchen das der *vecchia* kommt. Man sieht, was es kostet, mit sechzig Jahren jung seyn zu wollen. Der Fuß gleitet der alten Thörin aus; sie fällt, sie und ihre Perrücke über eine abgebrochene Cadenz aus BDur. Das Fa-

gott, welches Mitleiden mit ihr hat, gibt ihr den Arm und führt sie, indem es ihr aber einige sehr bedeutungsvolle Worte über die Nothwendigkeit, ihr Testament zu machen, zuraunt. Ich bin zu Ende, Madame. Da Sie nun Alles wissen, so müssen Sie vollkommen getröstet seyn. Ich wünsche Ihnen einen recht angenehmen Tag. Die Arie des Registers ist das vollendetste Muster des Buffo=Styls, was die Italiener selbst zugeben, die natürlichen und competentesten Richter in dieser Materie, weil der Buffo=Styl zum Theil mit ihrer Sprache verwachsen ist.

Aufgepaßt! da kommen sehr brave Leute gar munter einher, in GDur und im Sechsachtel Tact. Die ländliche Hochzeit sey gegrüßt! Es ist dieß weder Ekloge noch Idylle, es ist Masetto in Begleitung seiner Freunde, ein Haufe Bauern und Bäuerinnen, in ihren Sonntags=Kleidern und Gesichtern, tanzend und singend; ein sehr fröhlicher Chor, aber von einer Fröhlichkeit, die man gern im Ganzen und in der Perspective sieht, wie die Heerden in einer Landschaft. Es ist ganz der Volksgesang, der sich auch angenehmer in der Ferne als in der Nähe hören läßt. Das kleine Duett der Brautleute rahmt sich mit gutem Effect in den lärmenden Unisonos der Tutti: Trallala! Trallala!

Aber mitten unter diesem ganz ländlichen Chore befindet sich Jemand, der uns sogleich ganz andere Töne singen wird. Dieser Jemand ist die Braut, Zerlina, in welche M o z a r t sich verliebt zu haben scheint, wie P y g m a l i o n in seine Statue. Sollte es wohl nicht schon mehreren meiner Leser begegnet seyn, daß sie bei einem ländlichen Feste unter einer

Gruppe Bäuerinnen eine Gestalt entdeckt hätten, welcher alle anderen nur als Einfassung und Folie dienten, eine jener Gestalten, die man nicht leicht vergißt, wenn man sie einmal gesehen hat. Ohne Zweifel hat sich dann Jeder gesagt, daß hier ein Irrthum des Schicksals mit unterlaufe, und daß diese eine verkleidete Prinzessin seyn müsse. Ohne allen Zweifel muß sie Seele, Geist, Charakter, ehrgeizige Wünsche haben. Stets Bäuerin bleiben zu müssen, wäre entsetzlich für sie. Man dürfte hoch wetten, daß eine genauere Bekanntschaft mit diesem Idole einige dieser Voraussetzungen zerstört hätte, und eben darin unterscheidet sich Zerlina von der Mehrzahl der Bäuerinnen, die ihr äußerlich gleichen. Zerlina ist gerade das, was man wünscht, daß sie seyn möchte. Sie besitzt Seele, Geist und viele Eitelkeit. Mit einem Blicke hat Giovanni errathen, daß sie alles dieß besitzt. Eine solche Schönheit sollte die Frau eines solchen Bauernlümmels werden? Wie er, der adeliche Cavalier sollte dieß zugeben? Besinne Dich nicht lange, meine Schöne, es handelt sich nur darum, den Freier zu wechseln. Giovanni für Masetto, der Tausch scheint annehmbar. Doch schwankt man noch, und da die Situation für die Musik reif wird, so beginnt das köstlichste Duettino. Viele Musikfreunde finden das Allegro von *La ci darem* etwas trivial, und weit entfernt nicht dem Andante entsprechend. Wir sind auch ihrer Ansicht, aber ehe wir diese Bemerkung in einen Tadel verwandeln, wollen wir zuvor sehen, ob der Componist nicht irgend einen guten Grund hatte, eine ziemlich gewöhnliche Melodie auf einen Gesang ersten Ranges folgen zu lassen.

Die Unschuld im Kampfe mit der Verführung und in diesem immer schwächer werdend, ist ein, wenn auch nicht gerade sehr erbauliches, doch wenigstens sehr musikalisches Bild. Damit es wahr sey, mußte die Verführung in der Seele der Zuhörer eben so bald gefühlt werden, als sie in Zerlinen's Seele drang, und folglich lebte die moralische Würde der Person noch, so lange Worte und Musik den Widerstand ausdrückten. Aber von dem Augenblicke an, in welchem Zerlina sagt *andiam*, ist sie so tief gefallen, als irgend eine der Frauen, welche das Register anfüllen; und wenn ihr Name die Liste nicht vermehrt, so verdankt sie dieß einzig Umständen, die nicht von ihr abhingen. *Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un' innocente amor. Innocente* ist gut; das Uebrige ist ebenfalls nicht schlecht. Eine verführerische Melodie solchen Worten zu geben, eine mehr als alltägliche Situation mit einschmeichelnden und anmuthigen Zügen zu verkleiden, wäre dieß nicht so viel gewesen, als sich gewissermaßen zum Mitschuldigen der Zügellosigkeiten der Hauptperson zu machen und so zu sagen das Laster zu verschönern? Dafür hütete sich Mozart weislich. Der Gesang seines Allegro drückt nichts als eine plebejische Trunkenheit aus; er zeigt uns den bei'm Anblicke eines schönen mit Gold und Federn reich geschmückten Cavaliers und bei dem Gedanken an schöne Kleider, Edelsteine und Wagen und Pferde ganz schwindlich gewordenen armen Kopf einer Bäuerin. Sie sieht sich schon auf dem Balle. Man höre das unruhige pizzicato, welches die Modulation nach dem Tone der Quarte hinneigend macht und sie sodann wie-

der zur Tonica zurückführt, wie ein gewandter Tänzer, der mit Anmuth seiner Dame gegenüber balancirt. Rossini hätte es nicht besser gemacht, aber Mozart blieb nicht dabei stehen. Mitten in einer fließenden und ganz natürlichen Melodie, die sich auf einem Basse bewegt, der wie bei'm Dudelsacke schnarrt, hat er eine chromatische Passage einfließen lassen, deren Effect ebenso merkwürdig ist als die Intention berechnet und tiefgedacht erscheint. (Der siebente und achte Tact des Allegro.) Ist diese harmonische Verwickelung, die nur einen Augenblick anhält, nicht ein Zeichen, durch welches der Musiker uns alles das andeuten wollte, was Gefährliches und Mißliches in dieser Situation liege, welche auf blumigtem Pfade direct zum Abgrunde führt. So ist also das Allegro von *La ci darem* ohne Widerrede das schwächste Stück in der Oper, dennoch ein Meisterwerk von Wahrheit, von trivialer und sehr bezeichnungsvoller Musik, während der Text nur frivol ist.

Die unvermeidliche Elvira entreißt aber die Taube den Klauen des Geiers, und klärt die junge Bäuerin über die ihr drohende Gefahr auf.

Wenige meiner Leser haben wahrscheinlich auf der Bühne den musikalischen Sermon gehört, den die verlassene Frau an die geliebkos'te richtet, ich meine die Arie: *Fuggi il Traditor*, der man zwar das Verdienst einer schönen Arbeit nicht absprechen kann, welche aber stets bei der Aufführung weggelassen wird. Und man thut wohl daran. Es wäre wohl interessant, zu wissen, warum Mozart es für passend fand, in eine Partitur wie Don Giovanni, eine Händel

nachgeahmte Arie einzuschieben, die sich vor allem Andern so sehr durch die veralteten Formen des Gesanges und der Begleitung, das Weglassen der Blasinstrumente und in dramatischem Ausdrucke unterscheidet; ein Stück, in welchem man eigentlich nichts als eine vortrefflich ausgearbeitete Studie des Contrapunctes auf gut Glück genommene Worte zu erkennen vermag. War es Phantasie, Laune oder am unrechten Orte angebrachte Ehrfurchtsbezeugung gegen Händel, was Mozart zu einer Nachahmung der Kirchenchöre veranlaßte, die sonst nirgends seine Muster für Theaterarien waren? Vielleicht könnte man diese Frage durch eine andere beantworten und fragen, warum nach der Scene der Erscheinung im letzten Finale, einer Scene, für welche das Wort erhaben noch viel zu schwach erscheint, wir ein Duett von ächt alt-italienischem Zuschnitte finden, in welchem Don Ottavio und Donna Anna in Terzen und Sexten girren: *Or che tutti, o mio tesoro?* Könnte man dieses nicht für eine Lieblingscomposition (vor fünfzig Jahren) von Guglielmi, Piccini, Sacchini oder Paisiello halten? In der That, nichts gleicht mehr einem Scherze, ja selbst einer Mystification. Wenn aber zufälliger Weise unser Heros die Absicht gehabt hätte, für den Fall, daß das Stück an anderen Orten wie in Prag zur Aufführung kommen sollte, seine Zuhörer zu mystificiren; wenn Mozart durch die Unwissenheit der Zeitgenossen in seiner Eigenliebe, in seiner Ueberzeugung und in seinen pecuniären Interessen verletzt, der Nachwelt zugerufen hätte: Ihr Richter, die ich nicht mehr sehen werde, hier ist auf einer Seite der große

Händel, mein Meister im Kirchenstyle, der aber ohne Zweifel besser daran gethan hätte, seinen dramatischen Styl nach dem von Gluck zu modeln, als Gluck mit seinem Koche zu vergleichen; auf der andern Seite seht meine Nebenbuhler, die man mir gegenwärtig alle weit vorzieht. Hört die englisch-deutsche Arie und das welsche Duett; so arbeiteten die Geschicktesten und Berühmtesten vor mir. Dann hört den übrigen Theil der Oper, der von Eurem gehorsamen Diener ist. Urtheilt und sprecht euch dann aus. Nachdem das Urtheil gefällt und die Vergleichung unnöthig geworden ist, läßt man heut' zu Tage Arie und Duett weg, welche ihm zum Vergleiche gedient haben.

Der Tag hat schlimm für Don Juan angefangen und geht in dieser Weise fort. Anna und Ottavio erscheinen und bitten ihn, ihnen behilflich zu seyn, den Mörder des Commandeurs ausfindig zu machen; auch Elvira kommt wieder und klagt ihn, zwar nicht als Mörder an, denn davon weiß sie nichts, sondern als treulosen Verräther am ganzen schönen Geschlechte, was eine noch viel härtere Anklage ist. Giovanni, der nicht mehr weiß, wie er sich diese Nemesis im Federhute vom Halse schaffen soll, die sich wie sein Fleisch gewordener Unstern an seine Fersen heftet und ihm seine Verbrechen vorhält, als wäre sie sein überlebendes Gewissen, begeht die Frechheit, sie für verrückt zu erklären. Er geräth in Wuth und ist doch gezwungen, Theilnahme zu heucheln. Anna und Ottavio theilen sich in Zweifel und lebhaftem Interesse, welche ihnen diese Frau einflößt, die sie nicht kennen. Darin liegt der Stoff zu einem Quartett, von welchem man

vergeblich ein ähnliches, sowohl nach Ausarbeitung als Ausdruck suchen würde; eine jener Scenen, die Jeder von uns in der Welt schon mit angesehen haben kann, wenn eine der handelnden Personen, durch Leidenschaftlichkeit hingerissen, die Maske der Convenienz weit von sich geworfen hat, während die anderen verlegen oder bewegt sich bemühen, sie noch zu behalten. Elvire spielt darin die erste Rolle, weil sie allein sich zeigt, wie sie ist. Die Melodieen Elviren's sind immer sanfter als ihre Worte: *Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor. Mi già tradì quel barbaro, te vuol tradir ancor*. Der in den zwei letzten Tacten dieses Solos enthaltene Satz, *te vuoi tradir ancor* ist das Hauptmotiv, das, welches am meisten die Einbildungskraft und das Ohr beschäftigen muß. Er wird die obligate Endigung anderer, sehr verschiedener Wortsätze, und weil das Orchester ihn jedesmal wiederholt, so fangen neue Gesänge bei dieser Wiederholung an, welche auf diese Weise zur Melodie und Begleitung, zum Ende und zur Verbindung der verschiedenen Stimmen des Quartetts dient. So viele Mannichfaltigkeit und zarte Nuancen hinsichtlich der Gefühle und des jeweiligen Standpunctes der Personen die Scene darbietet, so viele musikalische Hilfsmittel hat der Compositeur darin angewendet und zusammengestellt. Schnelle Regungen der Leidenschaftlichkeit bei Elvira, liebevolles Interesse, in das sich einige Zurückhaltung mischt in Ottavio und Anna; schelmische und halbe komische Frechheit in den Anreden Don Juan's an diese beiden, und schlecht verhaltener Zorn in seinen Zuflüsterungen an Elviren; alle diese speciellen Beziehungen ver-

stand Mozart deutlich auszudrücken; alle diese Gegensätze hat er wunderbar in dem Ensemble-Effecte zu vereinigen gewußt. Da herrschen vereint die ausdrucksvollste Melodie und die sprechendste Declamation, eine Modulation, die jedem Satze das individuelle Siegel dessen, der ihn ausspricht, aufdrückt; ein unaufhörlich abwechselndes und stets bezeichnendes und directes Zusammenwirken der Instrumente; da findet man kaum einen jener parallelen Gänge, welche gewöhnliche Liebhaber so sehr entzücken, dagegen aber einen Contrapunct voll Kraft und Anmuth, Sätze von verschiedener Länge, verschiedener Anlage, verschiedenem Rhythmus, alle in einander verflochten, daß sie ein Wunder für Auge und Ohr sind; vier Stimmen, welche mit voller Freiheit und voller Gleichheit sich bewegen und die harmonischste Consistenz aufrecht erhalten, die je da war. Wie Schade, daß ein solches Problem nur in der Musik gelös't werden kann. Mozart wollte, daß in der Oper der Opern Alles im höchsten Grade originell und voll Abwechselung sey. Alles bis auf die Form der Cadenzen und Endschlüsse der Stücke. So endigt das Quartett durch den Motivsatz des Anfanges. Die Flöte und das Clarinett prägen ihn nochmals *pianissimo* dem Ohre ein, durch zwei Accorde, die *pizzicato* gespielt werden. *Te vuol tradir ancor.* Merkt Euch Elvira's Rath, sie gibt ihn Euch auf ihre Kosten.

Die angebliche Närrin geht ab. Wie wenn es gefährlich wäre, sie allein zu lassen, erklärt Don Juan, sie begleiten zu wollen und erneuert bei'm Abschiednehmen von seinen Freunden seine Anerbietungen, ihnen behilflich seyn zu wollen. Seine

letzten Worte, die er hauptsächlich an Anna richtet, erregen eine furchtbare Erinnerung in ihr. Der Ton der Stimme und der glühend auf sie gerichtete Blick Giovanni's, lassen sie in ihm den Mörder des Commandeurs, ihres Vaters erkennen. Wir steigen wieder zum erhabensten Tragischen durch ein Recitativ hinauf, das zwar weniger reich instrumentirt als das erste, aber nicht weniger ausdrucksvoll ist. Die Orchesterfigur, welche dieses Recitativ eröffnet und in zwei Sätze theilt, unterbricht sich, und wiederholt sich wie ein langer Schrei der Verzweiflung und des Abscheues. Es ist dieß ein gräßlicher Stoß in der Melodie, eine convulsivische Synkope, von Retardationen und schneidenden Dissonanzen begleitet, weil, mit Ausnahme der Violinen, die anderen Instrumente einem natürlichen rhythmischen Gange ohne punctirte Noten oder Bindungszeichen folgen. In den Pausen ruft Anna mit erstickter Stimme aus: *O Dei! O Dei!* und nimmt dann das hohe A mit siegreicher Energie, welche den überwältigenden Schmerz niederdrückt. ***Quegli è il carnifice del padre mio.*** Eine vollkommene Recitativ-Cadenz. Das ist ein oratorisches Auftreten, um welches Beredtsamkeit und Poesie ewig die Musik beneiden werden. Der ganze übrige Theil der Erzählung entspricht diesem erhabenen Eingange. In Berücksichtigung der vielen Bilder, welche sich in dem Texte des Recitativs drängten, hat Mozart eine häufige und kühne Modulation angewendet.

Or sai chi l'onore bezeichnet den Culminationspunct einer Rolle, welche an und für sich, in ihrem Ensemble, die höchste tragische Schöpfung Mozart's ist. Diese Arie be-

reitet gewissermaßen die übernatürliche Einmischung vor und rechtfertigt sie; sie verleiht ihr Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit; sie bringt dieses zukünftige Element mit den anderen Elementen des Stückes in Einklang. Anna befindet sich in einem jener Momente, in denen es scheint, daß die Macht des Willens die Gesetze der Natur verändern und selbst auf das Vergangene zurückwirken muß. Hingerissen von ihrer Exaltation, berührt Anna die Grenzen jener verborgenen Macht, welche die Siegel des Grabes erbricht und in deren Besitz sie die furchtbare Energie ihrer Gelübde auf einige Zeit setzt. Sie ist nicht mehr eine schwache Frau, die nur auf unfruchtbare Thränen und eine unergiebige Verzweiflung beschränkt ist; sondern sie ist eine furchtbare Zauberin, welche durch ihre Beschwörungsformeln das ewige Stillschweigen nöthigen wird, ihr zu antworten. Bereits bringen ihre Worte einen unbekannten Nachhall hervor. Bei ihrer Stimme, welche übermenschliche Kraft belebt, erzittert das Orchester, die Tiefe bewegt sich, feuerige Schatten huschen gleich Blitzen im leeren Raume umher; die unsichtbaren Mächte erheben sich: Königin, hier sind wir, was willst Du von uns? (Die Töne der Hoboe.) *Vendetta ti chieggio!* und dieser oberste Befehl, dieser wunderbare Anruf, welche den Reiter von Marmor auf seinem unbeweglichen Pferde erbeben macht, tönt sogleich in donnerndem Echo in den Tiefen wieder. (Die nachahmenden Gänge des Basses.) Aber plötzlich verwandeln sich diese mächtigen Anrufungen in Seufzer, Thränen überwältigen diese Stimme, welche dem Geschicke Befehle ertheilt hat. *Rammenta la piaga del misero seno.* Woher kommt

dieser tief melancholische Uebergang, mitten in einen übernatürlichen Heroismus, welcher den Charakter des Stückes bildet? Anna ist sicher, gehört worden zu seyn; ihr durch Hellsehen erleuchtetes Auge hat den Nebel durchdrungen, welcher die Katastrophe bedeckt; sie wird gerächt werden, sie weiß es, aber sie erräth auch zugleich, um welchen Preis. Dein Leben für das seinige, so lautet der Beschluß der Unsichtbaren *). Die Tochter des Commandeurs ergibt sich in ihr Schicksal, ihr mächtiges Wollen gibt sich auf's Neue noch stärker kund, der Schrei nach *Vendetta* ertönt von Neuem wieder; er trifft Schlag auf Schlag wie der Blitz, und fortwährend begleiten ihn unterirdische Donner dumpf rollend. Vergebens vibriren im Schlußsatze andere Corden, welche unaussprechbare Schmerzen einer tödtlichen Wunde, irgend ein Unglück, noch gräßlicher als das furchtbare Ereigniß der Nacht andeuten, ein Geheimniß, das Anna vor sich selbst, vor Gott verbergen möchte ... Aber die Heldin marktet nicht um den Sieg; sie ist zu ihrem Opfer entschlossen. Rache an dem, der ihren Vater getödtet hat! Rache an dem, der einen Angriff auf ihre Ehre gewagt hat; Rache an dem, welchen sie trotz ihres Hasses nicht genug zu hassen fürchtet, die Unglückliche! Das Orchester sagt sie ihr feierlich in einem kurzen Ritornell zu, und der vorletzte Accord, sanft hinausgezogen in ganzen Noten, wirft wie einen geheimnißvollen

*) Mehrere Kritiker vor uns haben, wie wir, eingesehen, daß Anna sterben müsse, nachdem sie ihre Rache befriedigt hat. Dieß war augenscheinlich Mozart's Gedanke, und wir werden die Beweise davon im weitern Verlaufe dieser Analyse finden.

Schleier auf diese Scene, aus welcher die erhabensten Mysterien der Oper ihren Ursprung herleiten.

Während Giovanni's Untergang sich vorbereitet, ist er munter und guter Dinge, und mit der Vorbereitung zu einem Feste beschäftigt. Auch er erreicht einen jener Culminationspuncte seiner Natur in der Arie: ***Fin c'han dal vino calda la testa.*** Die höchste Kraftäußerung der Sinnlichkeit im Gegensatze zu der höchsten Energie des Gefühls. Es liegt, wie Jedermann weiß, selbst in den gemeinsten materiellen Sinnengenüssen ein gewisser Grad von Poesie, welche das lebhafteste Reizmittel und die gefährlichste Verlockung in sich schließt. Die Trunkenheit des Genusses wirkt gerade so auf den Menschen, wie es der olympische Nektar, mit Wasser aus dem Lethe vermischt, thun würde. Sie verjüngt Herz und Sinne, steigert die Einbildungskraft über das Maß und entledigt das Gedächtniß von der grausamen Last des Positiven. Unsere übertriebensten Hoffnungen, unsere unerreichbarsten Wünsche nehmen dann einen Augenblick die Stelle der abwesenden Wirklichkeit ein. Alle Männer und alle Frauen gehören uns; der Blick der Schönheit gewinnt eine unwiderstehliche Anziehungskraft; man hört die heitere Musik des Festes, wie wenn sie aus uns selbst herauskäme, die wirbelnden Tänze des Balles erheben uns in eingebildete Räume, welche man ganz nach Bequemlichkeit als König durchmißt, und der Schlaf verlängert endlich das Delirium, bis man mit schwerem Kopfe, ermüdetem Geiste, in der übelsten Laune, mit erschöpftem Körper und Schmerzen in allen Gliedern erwacht, und sich in dem Zustande von vordem wieder findet.

Dieser Art sind die Wirkungen jener verdammten Poesie, von welcher *Fin c'han dal vino* uns die Quintessenz bietet, weil sie die dreifache Trunkenheit, des Weins, der Liebe und der rhythmischen Bewegung bietet. Es war nicht zu fürchten, daß eine solche Musik ohne Einwirkung auf die armen Sündigen im Parterre und in den Logen bliebe. Es war dieß auch die erste Nummer, an welcher Europa unter den Wundern unserer Oper zuerst Geschmack fand, das man lange allen Uebrigen vorzog und die selbst heute noch ohne allen Vergleich die zahlreichsten Verehrer unter allen Classen des Publicums findet. Die rhythmischen Eindrücke werden selbst von den wenigst musikalischen Naturen gefühlt, und Mozart hat ihnen hier den entscheidenden Antheil zugestanden, welchen der Text verlangte, ohne aber deßhalb, wie die Rossini'sche Schule, in die eigentliche Tanzmusik zu verfallen. Don Juan ist in herrlicher Laune und in bester Ballstimmung; aber er tanzt noch nicht, und überdieß ist der Ball nicht die einzige Angelegenheit, die ihn beschäftigt. Er kostet in der Einbildung zum Voraus die Genüsse einer tollen Bachanalie, einer Orgie, um Verstand und Athem zu verlieren, und die Liebesheldenthaten, deren er allein fähig ist. Das ganze Delirium des Sängers, das in der Melodie sich ausdrückt, theilt sich dem Orchester unwiderstehlich mit. Da ist auch nicht ein Instrument, das sich nicht bewegt und sich tummelt, selbst der Baß folgt dem allgemeinen Impuls und macht seine Sprünge. Von Zeit zu Zeit läßt die Flöte ihre hohen Töne in einem rhythmischen Schlagworte hören, welches das Tempo, das man nicht schnell genug nehmen zu

können meint, noch mehr anzufeuern scheint. Auf diese Tanzwuth, welche mit so vieler Anmuth und so ganz unumwunden die Sätze ausdrücken: *c'hi'l minuetto farai ballar; chi la Folia farai ballar etc.* folgt das köstliche Minore, welches ein Delirium ganz anderer Art so herrlich charakterisirt: *Ed io frà tanto dall altro canto etc.* Welch' hinreißende Gewalt, welcher Ueberreiz von Begeisterung, finden sich in diesen häufigen Wiederaufnahmen des Motivs, von denen die letzte zu dem Schluß- und Hauptgedanken des Stückes führt: *Ah la mia lista, doman-mattina, d'una dozzina devi aumentar.* Wir glauben Giovanni in seiner athletischen Hoffnung auf's Wort; ein Gascogner könnte nicht so singen.

Die Analyse des Werkes, Scene um Scene und Nummer um Nummer, wie wir es machen, ist bei weitem leichter als bei irgend einer andern Oper, die nach demselben Plane angelegt wäre. Eine ununterbrochene Reihenfolge von Meisterwerken, welche alle in der Ordnung der musikalischen Schöpfungen so hoch stehen, daß sie Einen von allen Lobeserhebungen dispensiren, und dabei alle von so verschiedenartigem Charakter, daß man nie Gefahr läuft, sich weder in Gedanken noch Worten zu wiederholen. Ueberdieß zeichnet sich jedes Stück durch eine solche absolute Klarheit des Sinnes und eine Treue in der Analogie aus, welche keinen Zweifel zulassen, was man darüber zu sagen habe. Bei jeder Nummer ist man versucht, auszurufen: das ist es! O! das eben ist es! Mozart hat in dieser Partitur alle Formen des Styls erschöpft. Wir haben so eben eine Arie gehört,

deren wunderbarer Eindruck einzig von der Melodie und dem Rhythmus abhängt, eine Arie mit sehr einfacher Melodie und einer mit der Singstimme fast identischen Instrumentation. Nun folgt eine andere Arie: *Batti, batti o bel Masetto,* welche einem Concertstücke für das Orchester gleicht, hinsichtlich der Ausarbeitung der vorhergehenden ganz entgegengesetzt, in der Wahrheit des Ausdrucks aber ihr ganz gleich. Man sieht und hört eine Frau ihrem Richter gegenüber, die aus ihren letzten Verschanzungen, dem Läugnen und den Thränen herausgetrieben, mehr zu überreden als zu überzeugen; und mehr zu verführen als zu überreden sucht. Zerlinen's Aufgabe war für den Musiker vortrefflich; hat er sich aber nicht derselben zu gut entledigt, wird irgend ein rigoristischer Kritiker fragen. Wozu diesen Aufwand von Coquetterie und weiblicher Verführungskunst, um eines Masetto's willen, des Tölpels von einem Gatten! Der Gürtel der Venus gelehrt aus einander gerollt, um einem Bären einen Maulkorb anzulegen! Daran dachte wohl Meister Wolfgang nicht, daß in dieser Arie mehr liegt, als es bedurfte, um selbst einem Don Juan den Kopf zu verdrehen. Ganz richtig: mußte sie aber den Zuhörer nicht ebenfalls verführen? Man wird sich darüber wohl nie zu sehr beklagen.

Zuerst haben wir hier eine obligate Violoncellstimme, welche ohne die mindeste Unterbrechung von Anfang bis zu Ende dauert. Man hört diesen hinterlistigen Baß, wie er sich dreht und windet, wie er brummt und näselt, wie er den betrügerischen Kreis in's Unendliche um den armen Getäuschten vergrößert. Auf dieser verführerischen Harmonie

girren die Violinen wie Turteltäubchen; die Flöte vermischt ihre süßesten Seufzer mit ihren verliebtesten Trillern; wenn die Stimme schweigt, so sprechen ihre Verbündeten und Gevattern, die Instrumente für sie. Man gebe Achtung, ich bitte, auf diesen Gang von vier Tacten, der in der Singstimme das Motiv der Arie, durch Sechszehntel varirt, wieder herbeiführt, damit es sich genau der Anlage des Ritornells anpasse. Es sind fünf Instrumente: das Fagott, das mit dem Violoncell geht, in obligater und fortgesetzter Stimme; die Flöte, welche sie nachahmt, aber in contrairem Sinne; das Horn, welches die Note des Basses auszuhalten hat; und das Hoboe, welches in synkopirten Achteln die Tonleiter hinabgeht, und die flüchtigen Dissonanzen mildert, die ebenso schnell aufgelöst als gefühlt werden. Nichts kitzelt das Ohr köstlicher als die Passage; was die Vocalmelodie anbelangt, so drückt sie die rein ländliche Natürlichkeit und Offenherzigkeit aus, sie ist die unschuldige kleine Zerlina, die an ihren lieben Masetto die zärtlichsten Liebkosungen verschwendet und im treuherzigsten Tone fragt, was sie denn eigentlich gethan habe, daß sie so hart behandelt werde. Als bescheidener, aber sehr getreuer Repräsentant des starken Geschlechts bei dieser Veranlassung, zeigt Masetto nicht die geringste Lust mehr, zuzuschlagen, kaum widersteht er noch dem Wunsche, die Schelmin zu umarmen. Ach wer von uns war nicht schon tausendmal für einmal in seinem Leben **masetto** und **masetissimo** (Pinsel). Das Allegro kündigt den großen Triumph der Frau an. ***Pace, pace o vita mia.*** Von diesem Augenblicke an werden Kunst und Künstlichkeit, die im Andante

entwickelt worden, unnöthig; das Violoncell gibt seinen schlangenförmig gewundenen Gang auf, und eilt in besonderen Tonabstufungen und unruhigen Arpeggien dahin; das Orchester begleitet nur noch; Zerlina überläßt sich einer ausgelassenen Freude, und die Arie endigt mit den Strichen des Basses, welche die Stimme noch um einige Tacte überdauern, und wie ein fernes Hohnlachen pianissimo nachbrummen.

Wir sind jetzt bei dem Finale des ersten Actes angelangt, der ebenso ein Meisterwerk des Musikers wie des Dichters ist. In diesem, ewig als Muster dastehenden Finale, ist die Handlung mit einer Kunst geführt, welcher sich der vollendetste dramatische Autor nicht schämen würde. Die Situationen entwickeln sich ganz natürlich aus einander; das Ernste mischt sich mit dem Lieblichen, das Komische mit dem Tragischen, ohne allen Zwang und Verlegenheit. Jeder spricht in seiner Sprache und handelt so wie er muß; die Personen sammeln und gruppiren sich, nicht allein um des Publicums willen, welches da ist, um sie singen zu hören, sondern auch um ihrer eigenen Angelegenheiten willen, was sie nöthigt, nach besten Kräften zu singen; und endlich, inmitten von all' diesem eine wundervolle Steigerung, eine Reihenfolge von stets belebteren, interessanten und vollständiger werdenden Bildern, welche die Totalität der Hilfsmittel des Musikers, gewissermaßen ein sich selbst Ueberbieten verlangen, und die am Schlusse, wie auf die letzte Stufe an einer Leiter zur Höhe, das Maximum der Effecte stellt, das erreicht werden kann.

Diese herrliche und progressive Entwickelung legte den

beiden Schöpfern des Finales die Pflicht auf, es gleich der Tonleiter mit dem untersten Tone zu beginnen. Es ist Anfangs nichts als neu ausgebrochener Zwist zwischen den Brautleuten, ein eheliches Duett, in welchem Masetto einen mit seiner Rolle ganz übereinstimmenden lyrischen Charakter entwickelt. Mozart hatte sicher gehört, wie die Bauern im Zorne mit ihren Pferden oder ihren Frauen reden, und wie die Frauen, ob Bäuerinnen oder nicht, ihren Männern antworten, wenn sie nicht mehr wissen, was sie sagen sollen. Ein Duett voll Originalität und Schalkhaftigkeit. Dießmal ist der wirkliche Oberherr des Hauswesens genöthigt, seinen Willen dem des nominalen Oberherrn unterzuordnen. Don Juan erscheint und mit ihm nimmt das Fest in prächtigen Accorden seinen Anfang. *Su corragio o buona gente.* Unterhalte dich Gesindel, iß, trinke, tanze so viel dir beliebt. Und die guten Leute glauben, nicht tief genug sich verbeugen, nicht genug schreien zu können, vor lauter Dankbarkeit über so freigebige Anerbietungen. Ein halb gebieterischer, halb gnädiger Wink fordert sie auf in's Haus einzutreten. Die Menge verläuft sich nach und nach, der Chor verliert sich in der Ferne und es bleibt nur noch ein C übrig, in kurzen Strichen von der zweiten Violine markirt, als Tonica auf dem letzten Tacte des Chors und Dominante des folgenden Tactes, welches C ein anderes Duett, etwas weniges von dem ersten verschieden, herbeiführt. Andante aus FMinore $^{2}/_{4}$. Giovanni, der mit Zerlinen allein geblieben ist, findet bei ihr seine Stimme und seinen Ausdruck von *Là ci darem* wieder. Mag Zerlina auch singen: *ah lasciate mi andar*

mia; ihre Töne verrathen sie; ihr Herz schlägt noch sehr zärtlich bei'm Anblick des liebenswürdigen Cavaliers. Plötzlich zerstört aber eine Modulation den Zauber, welche wie ein unangenehmer Mißton das Ohr trifft. **Massetto! Si Massetto!** erwidert die ungelegen erscheinende Person. So komm doch, du Ungezogener: *La poverina non può più star senza di te.* Diese wohlwollende Anrede Giovanni's schließt mit einer Cadenz in Trillern vom komischsten Ernste, welche Masetto Note für Note ihm zurückgibt: *capisco si Signore.* Man kann sich nichts köstlicheres Komisches denken. In diesem Augenblicke ertönt die Ballmusik (Allegretto $^{2}/_{4}$) aus dem Innern des Hauses, dessen Facade immer mehr erleuchtet wird, je mehr die Dunkelheit auf der Scene zunimmt. Fröhlicher Lärm und **crescendo** im Orchester. Die Brautleute vereinigen sich mit ihren peblejischen Genossen und räumen guter Gesellschaft das Feld. Anna, Elvira und Octavio erscheinen maskirt und in schwarzen Domino's. Der Minoreton, der sie ankündigt, beweis't, daß diese Personen nicht in der Absicht, um zu tanzen, sich zu dem Feste begeben. Wie sehr erkennt man gleich die Tochter des Commandeurs an den ersten Worten, die sie in diese musikalische Unterredung wirft: *Il passo è periglioso.* Stets groß und pathetisch! Die Stimme des Balles dringt auf's Neue zu den Zuhörern; man spielt das berühmte Menuet auf, welchem sich sogleich ein köstliches Gespräch, komisch von einer, ernst von der andern Seite, zwischen Giovanni und Leporello, die sich am Fenster zeigen, und den Masken auf der Straße entspinnt. Diese werden zu dem Feste eingeladen, was sie an-

nehmen. Ehe sie aber die Schwelle des Verderbens betreten, welche die Unschuld nie ungestraft überschreitet, rufen die Masken den Himmel an, sie zu unterstützen und zu kräftigen. Adagio aus BDur $^4/_4$, bei dem das Quartett gänzlich schweigt. Auf den Accorden der Blasinstrumente getragen, erheben sich die Stimmen und strahlen in dieser ätherischen Harmonie. Der Erguß dieser drei Seelen, welche dasselbe Gelübde zusammengeführt hat, obgleich ihre Grundstoffe sonst sehr verschiedenartig sind, vereinigt sich im Gebete, ohne sich aber darin zu vermengen. Elvira nimmt einen erhabenen Aufflug; aber nur Anna allein ist fähig, sich in diesen hohen Regionen der Extase zu halten, in denen ihre Seele wie zu Hause ist. Sie ist es, welche die Anrufung mit dem vollen Vertrauen in die Gerechtigkeit Gottes leitet; sie ist der strahlende Mittelpunct der Gruppe. Octavio's Partie, die wenigst hervorragende unter den dreien, ist so angelegt, daß sie nur den beiden anderen das vortheilhafteste Relief verleiht. Kein Meister hat je wie Mozart das Geheimniß der Combination der Perioden und das Verflechten der Partieen mit mehrfacher Anlage so verstanden, wie Mozart; eine Kunst, welche hauptsächlich den unaussprechlichen Effect des Terzetts der Masken, das lichtvolle Wogen, Ab- und Zuströmen der Melodie hervorbringt, welche uns das Gemälde des Musikers wie eine lebende Malerei, in den Lüften von einer dreifachen Morgenröthe getragen, zeigt. Das in den gedehnten Accorden angelegte Accompagnement hat keine andere Figur als Arpeggien der Clarinette, in den tiefen Tönen des Instruments, welche da und dort mit dem Gange des Ge-

fanges verbunden sind. Im Ritornell hören wir den Schluß der Anrufung im Orchester von Mund zu Mund und fortwährend steigend gehen, wie wenn unsichtbare Mächte im Raume sich ausbreiteten, um die Ergießungen des Herzens vor den höchsten Thron zu bringen.

Diese Scene ist ein neuer Fortschritt in der idealen Handlung, welche sich hinter der materiellen Handlung des Dramas verbirgt, eine zweite Berufung der Wunder, welche sich erfüllen sollen.

Die Scene verändert sich; wir sind im Hause Don Juan's, mitten im Feste. Ehe wir sehen, was darin vorgeht, geziemt es sich, einen Blick auf die Localitäten zu werfen und einige Worte über die scenische Anordnung zu sagen, die hier von der höchsten Wichtigkeit ist. Auf manchen Theatern ist die Anordnung gerade so, wie sie nicht seyn soll, und geradezu der Anordnung Mozart's zuwider, so daß die originellsten Effecte der Ballscene für die Augen sowohl, wie für die Ohren verloren gehen. Mozart hat drei Tanzorchester auf der Bühne vorgezeichnet, während man manchmal gar keines trifft, und Alles in dem dramatischen Orchester vereinigt, das heißt Alles bunt durch einander findet. Mozart läßt zu gleicher Zeit drei Tänze ausführen, ein Menuet, einen Contretanz und einen Walzer, was natürlicher Weise drei in einander laufende Säle voraussetzen läßt, denn es wäre sehr schwierig, in demselben Zimmer nach dem 3/4, 2/4 und 3/8 Tacte zu tanzen. Musiker und Tänzer müßten den Tact verlieren. Um diese Verlegenheit zu vermeiden, hat man auf Theatern, welche nur ein Gemach

vorstellen, nur das Menuet tanzen lassen, ohne aber den Contretanz und den Walzer im Orchester zu streichen, woraus ein Untereinander entstand, den Nichts dem Zuhörer erklärt. Außerdem führten nur eine oder zwei Violinen jeden dieser Tänze aus, ohne die speciellen Bässe, welche der Componist ihnen gegeben hat, und so kam es, daß nicht ein genau unterscheidbarer Satz dieser Instrumente, die sich in der Masse des Orchesters verloren, das Ohr erreichte. Sie dienten nur dazu, das Menuet zu verderben. Wir glauben, daß zum melodischen und rhythmischen Verständnisse einer Combination, welche so wundervoll und so natürlich den Tumult der Orgie, die ihren höchsten Grad erreicht hat, die numerischen Kräfte des zweiten und dritten Orchesters, aus der Hälfte der Musiker bestehen muß, welche im Hauptorchester spielen. Vier Violinen und ein Contrabaß für jedes, wenn zum Beispiel zwanzig Instrumentisten im Menuet beschäftigt sind. Folgen wir nun unserer imaginären Vorstellung der Oper, welche das Fallen des Vorhangs nach dem Terzett einen Augenblick unterbrochen hatte, um uns die Unannehmlichkeit des Anblicks der Vorbereitungen zu ersparen. — Ein herrlich decorirter und beleuchteter Saal stößt im Hintergrunde an zwei andere Säle oder Gallerieen, die sich in der Perspective zeigen, und ebenso erhellt und mit Menschen angefüllt sind. An jeder der Thüren, die dahin führen, steht eine Gruppe Musiker; das Hauptorchester befindet sich voran an der Scene. Dieses Orchester ist für die gute Gesellschaft; es ist vollständig; zwei Violinen, Bratsche, Baß, Hörner und Hoboen, lauter feine Herren, in großer Toilette

aus dem vergangenen Jahrhunderte, gepudert und mit dem Degen an der Seite. Es sind dieß Musiker, wie man die Künstler benennen würde. Die Nebenorchester sind für das Vergnügen der Landleute bestimmt; einige Violinen und ein Baß reichen hier aus. Da gibt es keine Herren mehr, weder rechts noch links, sondern auf jeder Seite befindet sich ein halbes Dutzend grotesker Gestalten, mit zerrissenen Ellbogen, sichtbar werdenden Hosenträgern und gerötheten Nasen. Jede Bande hat einen Tisch vor sich mit Pulten darauf, der Form wegen, und Weinbouteillen ohne Gläser, das nothwendige Hilfsmittel für das Executiren. Dieß sind Musikanten, wie man diese Spielleute benennen würde. Die auf der Bühne zerstreuten Gruppen stellen die malerische Unordnung eines Gemäldes von Teniers vor. Hier eine Gesellschaft Trinker; oder ein zärtliches Pärchen, das seine Gefühle durch Pantomimen verräth; weiter entfernt einige Individuen, die Karten spielen; andere, die philosophisch sich von Bacchus in Morpheus' Arme werfen; andere unter dem Tische sind schon so weit, noch weiter einige mit Federn und Stickereien geschmückte Tänzer, welche mit ihren ländlichen Damen am Arme auf- und abgehen, bis der Tanz wieder seinen Anfang nimmt. Auf allen Nähten galonnirte Lakaien gehen mit Erfrischungen umher und bedienen diese Bauern in der Haltung des tiefsten Respects. Damen und Herren benützen ohne Bedenken die Gastfreiheit, welche ihnen geboten wird. Mitten in der Orgie bewegt sich der, welcher die Seele derselben ist, in glänzendem Anzuge, der seine schöne Gestalt noch mehr heraushebt, und ertheilt mit un-

nachahmlicher Anmuth eines Amphitryon Leporello, seinem Haushofmeister, seine Befehle. Dieses ganze Gemälde entfaltet sich von selbst der Phantasie, während des Allegros aus Es-Dur $^6/_8$, welches uns in die großen Gemächer Don Giovanni's einführt. Es ist dieß eines jener Stücke in unserer Oper, welches die größten Componisten laut oder stillschweigend über alle Bestrebungen der Nachahmung und der Nacheiferung stellen; es gibt dagegen wieder andere, von denen Jeder glaubt, daß er sie eben so gut zu machen verstünde. Welche davon waren am schwierigsten zu machen? Wir werden es von dem Augenblicke an erfahren, sobald Eines oder das Andere erreicht worden ist. Im Gebiete der leichten Musik erscheint sicher nichts leichter als dieses Allegro $^6/_8$, das auf das erhabene und gelehrte Terzett der drei Masken folgt. Eine Musik, welche, ohne gerade Tanzmusik zu seyn, in den Zwischenacten eines Balles oder allein gespielt werden könnte, weil sie gleichsam unabhängig von den Gesangsstimmen ist. Die Stimmen ihrerseits singen und declamiren nach dieser vollständigen, in allen ihren Sätzen von Anfang bis zu Ende verbundenen Melodie, wie wenn sie ebenso wenig um das Orchester sich bekümmerten, wie dieses um sie. Der Geist des Balles belebt die Instrumentation; in den Gesangspartieen finden sich alle die kleinen Vorfallenheiten und Intriguen, die unzertrennlich mit einer tanzenden Gesellschaft verbunden sind, ausführlich beschrieben. Wir haben den Eifersüchtigen, der seine Frau überwacht und den Junggesellen, der auf zierliche Weise Jagd auf sie macht, ohne daß es aber den Anschein hat. Giovanni und Leporello sind dem

Aeussern nach mit nichts beschäftigt, als bei sich die Honneurs zu machen. *Eki caffe!* ciocolate! *sorbetti! confetti!* Bei Masetto will aber nichts anschlagen. *La briccona fa festa*, das ist es, was ihn beschäftigt, ihn quält und ihm den Bissen im Schlunde stecken bleiben macht. Wie Zerlina die verzerrten Gesichtszüge des lieben Mannes sieht, so kann sie nicht umhin, zu lächeln und Don Juan nachzusprechen: *Quel Masetto mi par stralunato.* Schon wirkt der Ball bei ihr. Um so schlimmer für den, welcher die Dummheit beging, sie hinzuführen. Wir kennen keine abgerundeteren Melodieen, leichtere Anmuth, vollkommenere Natürlichkeit, munterere Fröhlichkeit, keine täuschendere dramatische Illusion, als dieses Tempo.

Maestoso, $^3/_4$ aus CDur, das Orchester mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken. Leporello geht mit der hochtrabenden Wichtigkeit eines Ceremonienmeisters den Masken entgegen, der den Auftrag hat, die Würdenträger, welche bei einer Hofgala figuriren, an ihre Plätze zu geleiten. *Venite piu avanti, vezzose mascherette.* Giovanni, welcher keine Damen im eigentlichen Sinne des Wortes erwartete, erkennt in den Angekommenen Leute seines Standes. Er empfängt sie auf eine Weise, in welcher sich die Würde des vornehmen Mannes ausspricht, der sich wohl bei dem Volke vergessen kann, wenn er seine Gründe dazu hat, nicht aber bei seines Gleichen. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta.* Und der Chor fällt rauschend ein: *Viva, viva la liberta!* Wenn die Anrufung der Freiheit mit dieser Macht in der Menge ertönt, so entsteht nie etwas Gutes;

daraus, wie man weiß. Man wird es sehen. Giovanni befiehlt, daß der Tanz wieder beginne und die Tänzer stellen sich auf ihre Plätze; das dramatische Orchester pausirt, und das erste Orchester spielt das Menuet, das wir schon aus der Ferne gehört haben. Dieses Mal geht es aus einem höhern Tone, aus G. Die im vordern Saale vereinigten Paare führen das Menuet im edeln und pompeusen Schritte aus, in welchem der ältere Vestris Stoff zu so tiefsinnigen Betrachtungen fand. Giovanni tanzt in Erwartung eines Bessern mit Zerlinen und spricht mit ihr; Masetto, welcher Leporello's besonderer Aufmerksamkeit anempfohlen ist, und der sich ihm als Partner aufzudringen sucht, wehrt sich gegen den Schelmen wie ein widerspenstiger Bock, den man an den Hörnern zerrt. Anna, welche diese Manoeuvres mit ansieht, kann ihren Unwillen nicht zurückhalten, und spricht ihn in dem energischen Satze aus: *Resister non poss'io.* Elvira und Octavio beschwören sie, sich zu mäßigen. Unterdessen erfaßt die Tanzlust alle Anwesenden in dem zweiten Saale; dort will man aber kein Menuet, sondern verlangt einen Contretanz. Das Orchester Nr. 2 stimmt G, D, A, E. Das Baß brummt sein G, um es etwas herabzustimmen, worauf nach einem Präludium der muntere $^2/_4$ Tact beginnt. Im dritten Saale will man einen Walzer. Das Orchester Nr. 3, nachdem es gestimmt und präludirt hat, fällt in ein höllisches Tempo; die Paare fliegen in dem Wirbel des $^3/_8$ Tactes umher, stoßen, treten sich und fallen, durch das Zusammentreffen und durch den reichlich genossenen Wein aus dem Gleichgewichte gebracht, zu Boden.

Wenn die Zuschauer den Contretanz und den Walzer sehen, so werden sie auch die Musik verstehen. Und was geschieht denn mit dem Menuet? Das Menuet, dessen spanische Grandezza sich keinen Augenblick um des Dramas willen aus der Fassung bringen ließ, geräth auch durch die Sprünge in den anderen Sälen nicht in Unordnung. Mag die Welt neben dem Menuet in Trümmer gehen, so läßt es sich doch nicht um ein Jota aus seinem Gange bringen. Und die Angelegenheiten der handelnden Personen? Diese gehen, wie man sie immer in derlei Fällen gehen sieht; das heißt, das dreifache Tempo des Balles, weit entfernt, irgend ein Hinderniß zu veranlassen, begünstigt sie!

Auf die angegebene Weise drei verschiedene Rhythmen zusammenzusetzen, ist in der Composition keine so außerordentlich schwierige Aufgabe. Das Kunststück liegt aber auch nicht darin. Der große Zug des Genius in dieser Gattung von musikalischem Hexen-Sabbat ist in der Erfindung der Melodie des Menuets zu suchen, welche Anfangs in ihrer Eigenschaft als Hauptgesang, einfach, klar, dem Ohre angenehm, vollkommen abgemessen und ganz dem Charakter des Schrittes, den sie leitet, anpassend seyn mußte. Zweitens mußte sie sich mit wundervoller Geschmeidigkeit zu den melodischen und declamatorischen Sätzen der Sänger herbeilassen, das heißt zu der Sprache der verschiedenartigsten Leidenschaften. Endlich mußte drittens diese Melodie die beiden anderen Instrumental-Melodieen tragen, die mit dem Menuet und unter sich contrastirten, nicht allein durch den Rhythmus, sondern durch die Wahl der Figuren, und den ästhetischen Charakter

jeder dieser drei Tänze. Man trenne diese Melodieen und höre sie vereinzelt. Die des Menuets geht im Processions-schritte; die des Contretanzes ist lebhaft, ohne zu rasch zu gehen; die des Walzers geht wie der Wind. Diese außer-ordentliche Raschheit kommt daher, weil der Walzer, in Beziehung auf die beiden anderen Rhythmen nicht ganz genau $^{3}/_{8}$ Tact ist. Seine punctirten Viertel haben in dem Haupt-tempo nur den Werth der einfachen Viertel, so daß ein Tact im Menuet gleich drei Walzertacten ist.

Mit einem Male wird aber ein Geschrei hinter den Coulissen hörbar. *Gente ajuto!* Die drei Orchester und sämmtliche Tanzende halten zugleich inne, und das dramatische Orchester, das während des Balles pausirt hatte, fällt ungestüm mit einem **Allegro assai** $^{4}/_{4}$ aus EsDur ein, das mit einem kräftigen Unisono beginnt, welches Note für Note einer Scene aus Idomeneo entnommen ist. Man stürzt der Seiten-thüre zu, durch welche Zerlina entführt worden ist. ***Ora grida da quel lato, Ah gittiamo giù la porta.*** Unter diese drohenden Sätze mischen sich, in bewunderungswürdiger Modulation, die klagenden Rufe des Opfers. Die Violinen nehmen in kräftigen Strichen die tonischen und dominanten Accorde aus **D** Moll, die Thüre gibt nach. **F**Dur, $^{4}/_{4}$ **Andante maestoso.** Zerlina ist gerettet; mit ihr erscheint Don Juan, Leporello an den Haaren hereinschleifend: ***Ecco il birbo!*** Ein elendes Possenspiel, von dem Niemand sich täuschen läßt. Er weiß dieß wohl; denn für alle Fälle hat er Pistolen in seinen Gürtel gesteckt. Die maskirten Personen nehmen die Larven ab; Giovanni erschrickt etwas, wie er sie

erkennt. Schöne Sätze in kanonischer Nachahmung, vor Zorn erzitternde Worte, Sylben, die eine nach der andern fallen, wie um schwerer auf dem Gewissen des Missethäters zu wiegen, *Tutto tut-to gia-si sa.* Jeder bringt für sich seine Beschwerden vor. Bald findet aber der Unwille Aller eine gemeinsame Stimme; der großartige Sturm bricht endlich in dem Chore aus: *Trema, trema scellerato,* die Krone aller Finale's. CDur Allegro. Die Heftigkeit des ersten Stoßes ist so groß, daß selbst Giovanni davon ergriffen wird: *E confusa la mia testa.* Seine in Antworten und Erwiderungen auf die immer ungestümer werdenden Anklagen des Chors zeigen uns diese Person in einem neuen Lichte. Bis jetzt hatte Don Juan nichts gethan, als mit der Menschheit gespielt; ein Mord, zwei Verführungsversuche, das waren Kleinigkeiten. Nun erhebt er sich, um dieselbe zu bekämpfen in der ganzen Größe seiner titanischen Natur. Es wird keine verzweiflungsvolle Anstrengung unversucht gelassen, um ihn zu erschüttern; es gibt keine Verwünschung, die man nicht auf das Haupt des Schuldigen herabruft. Zuerst vereinigt sich diese zornige Masse in einem Unisono, das sich convulsivisch auf die scharfe und unharmonische Intervalle der vereinigten Terze stützt: *fie-ro crudele;* dann trifft sie wie der Blitz in der Octave *trema;* und kämpft endlich in einer herabsteigenden chromatischen Tonleiter mit wahnsinniger Beharrlichkeit gegen den Baß: *Trema, trema, trema o scellerato.* Der Verwünschung des menschlichen Geschlechtes schließt sich selbst der Himmel gegen den Gottlosen an, der Sturm vermischt seine donnernde Harmonie

mit der harmonischen Wuth des Chors und des Orchesters; Blitze leuchten und kreuzen sich in den Triolen der Violinen. Dieser Sturm der Stimmen und Instrumente wächs't immer mehr in Terzen und Quintensprüngen und erhebt sich mit Hilfe der Modulation höher und höher, wie wenn er bis zu den Wolken hinaufsteigen und sich mit dem Donner vereinigen wollte. Es ist nicht möglich, den Schöpfer einer solchen Musik zu loben, aber dem Dichter müssen wir danken, der ihn dazu inspirirt hat.

Odi il tuon della vendetta
Che ti fischia d'ogni intorno
Sul tuo capo in questo giorno
Se suo fulmine cadrà.

Don Juan, der Anfangs verwirrt, oder besser gesagt, sich in seinen Erwartungen getäuscht sieht, wird im Angesichte der Gefahr wieder ruhig. Der Anblick einer wüthenden Menge, die ihm an's Leben will, das Blinken eines gezogenen Degens, das Rollen des Donners geben ihn sich selbst wieder; er findet seine Fassung wieder, je mehr die Welt unter ihm zu wanken scheint, und er ruft im vollen Bewußtseyn seiner Kraft, er allein dem Chore, dem Orchester und dem Sturme die Wage haltend: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa.* Wie vieler Größe bedurfte es, um das in diesem Satze enthaltene Bild zu verwirklichen, welches an und für sich nichts als eine ziemlich banale Hyperbel ist, weil sie für die Poesie in Versen zu viel sagt. Wenn man aber diese donnernde Stimme hört, welche die Massen des Chors theilt und mit dem

Sturme wetteifert, welche den ganzen Chor nach sich zieht und ihn in dem beschleunigten und kanonischen Tempo kreiseln macht, das sie dem Stücke gegen das Ende einprägt, dann hört der oben erwähnte Text auf, metaphorisch zu seyn. Das Eisen blinkt in den Händen Giovanni's; sein Blick gleicht dem der lebend gewordenen Medusa; die Menge tritt unwillkürlich zurück, um ihm Platz zu machen. Nachdem er, ohne weiteres Hinderniß, bis in den Hintergrund der Bühne gekommen ist, steckt er seinen Degen wieder ein, schießt seine Pistolen in die Luft los und verschwindet unter einem höllischen Gelächter, wie da Ponte es sagte. Der Musiker läßt ihm zu dieser Pantomine neue Tacte im Ritornell.

In Erwartung des zweiten Actes überlegen wir mit dem Regisseur, wie und wo dieser Act anfangen soll. Als Don Giovanni für die italienische Oper in Wien in die Scene gesetzt wurde, fügte Mozart vier neue Nummern hinzu, welche später in Form eines Supplements der Partitur einverleibt wurden, ohne daß aber die bezüglichen Stellen angegeben worden wären, welche sie in dem Drama einnehmen sollten. Diese vier Nummern sind: 1) die Arie der Elvira, der ein obligates Recitativ vorangeht: ***Mi tradì quell' alma ingrata.*** 2) Eine Arie für Masetto: ***Ho capito Signor.*** 3) Die Arie Octavio's: ***Dalla sua pace la mia dipende*** und 4) ein Duett zwischen Leporello und Zerlina: ***Per queste tue manine.***

Ho capito ist eine Arie mit ebenso galanter Wendung und einer ebenso feinen Declamation, als die Phrasen Masetto's zu Anfange des ersten Finale's; aber das Duett ***presto***

presto ist besser als die Arie und charakterisirt die Person auf viel originellere Weise. Es war unnöthig, das Signalement des Individuums zu wiederholen; denn eine Null mit einer Null multiplicirt wird immer wieder eine Null geben.

Was die Nummer 4) anbelangt, so sieht man in der Partitur, daß sie sich der Arie Leporello's anschließen muß. *Ah pietà, signori miei.* Es ist dieß eine dem Musiker abgezwungene Concession, zu Gunsten des Localgeschmackes des wenigst fashionablen Theils seines Publicums. Herr Rochlitz gibt den Directionen, welche versucht seyn sollten, eine unserer Oper so wenig würdige Scene zu benützen, folgenden Rath: „Zerlina trifft Leporello, gleich viel wo; sie hält ihn fest, gleichviel an was, Leporello entledigt sich seiner Bande, gleichviel wie, und entwischt.“ Wir haben nie das Mißvergnügen gehabt, diese flache Posse auf irgend einem Theater zu sehen.

Wenn die schönste unter allen Tenor-Arien, *Il mio tesoro intanto,* die Mittel des Sängers übersteigen sollte, so wäre die Cavatine, welche sie auf dem Theater in Wien zu ersetzen hatte, eine recht schöne Nummer als Austausch. Fließend, melodisch, lieblich, leidenschaftlich, Octavio's Persönlichkeit herrlich zusagend, zeichnet sie sich durch Originalität der Erfindung, durch auserlesene Bruchstücke des instrumentalen Dialogs und durch eine Modulation aus Es Dur in E Moll, die von hinreißendem Effect ist, aus. Es gibt sicher keinen Musikfreund, der nicht die Erhaltung dieser köstlichen Cavatine wünschte, aber die Schwierigkeit ist die, zu wissen, wo man sie in einem Drama anbringen soll, in

welchem die Musik das Libretto so zu sagen überflügelt. Wenn man aber durchaus darauf besteht, so wollen wir ihm seine Reihenfolge nach dem Duett im zweiten Acte anweisen: *Fuggi crudele, fuggi!* oder, wenn man lieber will, nach der Arie: *Or sai chi l'onore.* Sie wird sich dort etwas beengt, ein wenig gedrückt fühlen vielleicht; allein man weiß ihr gewiß keine andere Stelle anzuweisen.

Nun bleibt noch die große Arie Elvira's. Die Erhaltung derselben zu bekämpfen oder die Unterdrückung eines solchen Stückes zu beantragen, wäre ein musikalisches Majestätsverbrechen ersten Ranges, dessen wir uns sicher nicht schuldig machen möchten. Diese Handlung oder vielmehr Frevelthat der Unterdrückung müßte in ihrer ganzen Abscheulichkeit auf die zurückfallen, die die Schuld trifft; entweder auf die Regie des Theaters oder auf die Sängerinnen; wenn nicht eine höhere Macht sie entschuldigt, zum Beispiel die Unmöglichkeit, diese Arie singen zu können. Sie ist in der That sehr schwer und liegt sehr hoch, wie Alles, was Mozart nach dem Willen der Cavaglieri geschrieben hat. Für uns handelt es sich allein darum, ihr die passendste Stelle anzuweisen. In seiner deutschen Uebersetzung des Don Juan weis't ihr Herr Rochlitz ihre Stelle nach der Register-Arie an. In dramatischer Hinsicht ist diese Stelle gut gewählt, aber nicht so gut, wie wir glauben, hinsichtlich der musikalischen Convenienzen, weil die erste Arie Elvira's: *Ah chi mi dice mai* unmittelbar der Register-Arie vorangeht, und aus EsDur ist, gerade wie auch *Mi tradì quell' alma ingrata.* Zwei so beträchtliche Nummern, die nur durch

eine Scene getrennt, von derselben Person und aus derselben Tonart gesungen werden, sind weder für die Sängerin, noch für das Publicum von Vortheil. Wir würden aus diesem Grunde eine andere Wahl treffen und Elvira's Arie zu Anfang des zweiten Actes einschieben, eine Anordnung, von der wir glauben, daß sie Vortheile aller Art in sich schließt. Erstens gleicht sie die beiden Acte der Oper hinsichtlich der quantitativen und qualicativen Vertheilung der Stücke mehr aus; sie verleiht der Wiederaufnahme der Handlung einen imposanten und grandiösen Anfang; sie gibt der Sängerin Zeit, Athem zu schöpfen zur Ausführung ihrer Haupt- und schwierigsten Arie, und erlaubt endlich dem Buffo-Duett, welches die erste Nummer des zweiten Actes in der Partitur ist, sogleich nach Elviren's Abgang seinen Anfang zu nehmen, da die Tonart GDur ganz wohl auf die von EsDur, ohne vermittelnden Accord folgen kann.

Man beginnt. Die Bühne, schwach vom Monde beleuchtet, stellt einen mit Bäumen bepflanzten Ort dar, hinter denen sich eine malerische Landschaft bemerklich macht. Der Mond ist nicht sichtbar, sondern man gewahrt seine Nähe nur durch den Wechsel des Lichtes auf einem Baumschlage. Rechts befindet sich ein Haus, an dessen Façade ein Balcon angebracht ist. Elvira, welche gegen eilf Uhr Abends ganz niedergedrückt von all' dem, was sie bei dem abscheulichen Feste Don Juan's gesehen, nach Hause kommt, hat sich ganz schwermüthig vor ihrer Thüre niedergesetzt. Sie dachte an das Schicksal, welches der Undankbare sich bereitet; sie ahnte die furchtbare Strafe, der er unvermeidlich entgegen geht; und obgleich sie

Rache auf sein Haupt hernieder beschwört, so zittert sie doch vor dem Gedanken, daß ihre Wünsche erfüllt werden möchten. Diese Gedanken, welche sie während des Zwischenactes beschäftigt haben, machen sich bei'm Aufziehen des Vorhanges in einem lyrischen Ergusse Luft. Elvira erhebt sich auch und declamirt mit bewegter Stimme das herrliche instrumentirte Recitativ: *In quali eccesi o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avvolto il sciagurato.* Man sieht, wie sehr der Text mit der Stelle übereinstimmt, welche wir der Arie angewiesen haben: *Mi tradì quell' alma ingrata,* welche unter die gehört, welche am klarsten den Stempel ihres Verfassers tragen, und die am wenigsten irgend einer andern Arie, die wir kennen, gleicht. Die specielle Anlage und der besondere Charakter dieses wundervollen Stückes liegen in etwas, was Mozart hier weder aus der dramatischen Situation geschöpft hat, denn es ist keine Situation im eigentlichen Sinne des Wortes vorhanden, noch aus den Worten, die sich weder auf den psychologischen Charakter der Person beziehen, noch beziehen konnten. Elvira, im Kampfe zwischen Liebe und Rache, in welcher völlig sich entgegen laufende Empfindungen wogen, überläßt sich denselben nicht so, wie wenn unmittelbare und augenblicklich wirkende Ursachen diese nach einander in ihr erweckten; ihr Unglück datirt sich von länger her. Elvira prüft ihr Inneres; sie will sich von dem Rechnung ablegen, was sie empfindet; sie beschwört Erinnerungen herauf, die sich mit den Eindrücken des Augenblickes vermischen; sie befindet sich in einem Zustande unvollkommener Ruhe, in welcher die Empfindsamkeit durch eine

Art von unbestimmter Meditation oder Träumerei gemildert ist; mit einem Worte, Elvira ist aus dem Gebiete der angewandten Musik in das der reinen Musik übergegangen; und Mozart, entzückt über diese Entdeckung, behandelte in Folge dessen die Nummer nach den Formen eines Instrumentalstückes. Die zierlich sich windende Melodie, die er anwendete, herrscht beinahe ohne Unterbrechung, auf verschiedene Weise wieder vorgebracht und nachgeahmt, in der Vocal- und Orchesterstimme, in Majoren und Minoren, in allen verwandten Tönen der Tonica vor. Sie dreht sich um ihre Achse wie ein Cylinder, dessen Fläche, mit mancherlei Farben bemalt, die Augen blenden würde, indem er ihnen durch die Bewegung der Rotation ein bis in's Unendliche vermehrtes Farbenspiel zeigt. Außer dem, was die Instrumente und die Stimme gemeinschaftlich haben, kommt letzterer noch Manches ganz eigenthümlich zu; Sätze von der edelsten Declamation und die rührendste Melodie, eine Menge Rouladen, wenn man überhaupt Passagen, die dem Thema entnommen sind, und welche wie dasselbe in Achteln Allegretto $^4/_4$ gehen, Rouladen nennen kann. Wir würden ein **Allegro ma non troppo** vorziehen. Die Eindrücke dieser Arie sind ziemlich schwer zu beschreiben, wie es im Allgemeinen bei allen Effecten der reinen Musik der Fall ist. Uebrigens wird Jedermann den Charakter einer sanften und träumerischen Melancholie darin erkennen. Freuden der Jugend, goldene Träume, erste Liebe und deren Hoffnungen, Schmerz über dieses liebliche Alter, die einzige Poesie, welche dem Menschen übrig bleibt, welchen die Jahre und traurige Erfahrun-

gen alt gemacht haben; das ist es, wenn man will, was Dir, freundlicher Leser, das Stück sagen wird, wenn Du vierzig und Deine Gattin dreißig Jahre alt ist. So wenig unterscheidbar diese Bilder Anfangs sind, so strahlen sie immer deutlicher, je mehr das Thema sich entwickelt, gleich den Sternen bei zunehmender Dunkelheit, und der Endeindruck bleibt um so tiefer und dauernder, als der Effect durch eine Reihenfolge von Combinationen gesteigert wurde, welche alle streng aus derselben psychologischen und musikalischen Einheit sich herleiten.

Unterdessen hat Don Giovanni, gezwungen auf seine Absichten auf Zerlina abzustehen, bereits wieder einen andern Plan entworfen. Die Nacht ist noch nicht weit vorgerückt, und eine Nacht zu verlieren, wäre für ihn ebenso unglücklich gewesen, als für Titus einen Tag zu verlieren. Er durchstreift mit Leporello die Straßen und kommt in dem Augenblicke auf der Scene an, in welchem Elvira sie verlassen hat. Man hört hinter den Coulissen die ersten Tacte des Duetts: *Eh via buffone*, eine allerliebste Kleinigkeit, die ganz in dem Style des italienischen parlando componirt ist. Lauter syllabische Noten. Leporello, der in dem Finale des ersten Actes für seine Dienste so schlecht belohnt worden war, will sich nicht mehr der Gefahr aussetzen, zum Spasse getödtet zu werden; er will seinen Herrn verlassen. Giovanni sucht ihn zurückzuhalten. Dieses Duett ist in seiner Art so vollkommen, daß es für die Sänger genügt, es richtig zu declamiren, um es so gut als möglich zu spielen. Die Stellung, der Blick, das Mienenspiel, die lebhafte italienische

Geberdensprache und die Art von Possen, die daraus entstehen, alles dieß scheint deutlich in der Partitur vorgezeichnet. So wiederholt Leporello, nachdem er mit einer außerordentlichen Zungenfertigkeit die syllabischen Achtel: *no, no, no, no, etc.* durchlaufen hat, dieses *no* in mehr bedeutungsvollem Tone auf einem Achtel, auf welches eine Pause folgt; nach diesen letzten *no*, welches mit der vorhergehenden Note eine aufsteigende Terz bildet, sieht man, wie Leporello plötzlich den Kopf erhebt und einen Blick voll Zorn und komischer Entschlossenheit auf Don Juan richtet. Mag der Andere auch sagen: *va che sei matto, che sei matto, matto, matto, matto,* so erfolgt doch keine andere Antwort als dasselbe *no,* das auf das zweite Tempo des Tactes ausgestoßen wird. Mit einer kräftigen und wohlklingenden Baßstimme muß dieses *no,* auf einem hohen D, den Effect von mehreren Pistolenschüssen hervorbringen, welche nach dem Tacte abgefeuert werden. Man verlange aber dieses Duett von Niemanden Anderem als von Italienern. Uebersetzt hört es auf zu seyn.

Einige Goldstücke stellen aber den Frieden zwischen Herrn und Diener wieder her, denn man wird wohl einsehen, daß zwischen diesen beiden Individuen eine Trennung unmöglich ist. Ohne Giovanni wäre Leporello nur eine träge und unnützliche Maschine, deren Werth und Gebrauch Niemand kennte. Sobald unsere Leute wieder versöhnt sind, wird auch sogleich der neue Feldzugsplan verabredet. Donna Elvira hat ein schönes und gefälliges Kammermädchen. Es handelt sich darum, in die Festung einzubringen, indem man

den Feind aus den Mauern herauslockt. Der Feind, das heißt Elvira, zeigt sich oben am Fenster; der Plan der Belagerer ist eben so rasch ausgeführt, als entworfen. Sie wechseln die Kleider. Das glänzende Barett Don Juan's wird auf Leporello's gemeinen Kopf gesetzt; der gestickte Sammetmantel bedeckt die an die strengsten Züchtigungen gewöhnten Schultern; aber wie dem Sprichworte zum Trotze, das Kleid macht nicht den Mann, übernimmt es Don Juan selbst, die Puppe zu beleben, und für sie zu sprechen und zu gesticuliren, wie auf den griechischen Theatern, auf denen, wie man sagt, für jede Rolle zwei Schauspieler bestimmt waren. Während dieser Vorbereitungen streitet sich die arme Dame mit ihrem Herzen herum, das noch immer nach dem Undankbaren seufzt: *Ah taci ingiusto core.* Andante A Moll, $^6/_8$.

Die Situation, welche diesem Terzett zu Grunde liegt, ist an und für sich nichts als eine Posse. Giovanni richtet an Elvira Worte der tiefsten Reue und Leidenschaft; er will sich tödten, wenn er ihre Verzeihung nicht erhält; er verzerrt Leporello's Glieder, um der Pantomime seines seltsamen Repräsentanten Ausdruck und Adel zu verleihen. Elvira, stets glücklich betrogen zu werden, gleich viel auf welche Weise, läßt endlich diesem ingiusto core Recht wiederfahren, und kommt auf die Straße herab. Sicher hätte es hier Gelegenheit gegeben, das Parterre heiter zu stimmen, wenn der Musiker Elviren so aufgefaßt hätte, wie der Dichter; vergessen wir aber nicht, daß diese, im Libretto der Lächerlichkeit geweihte Person, einen edeln, großen und leidenschaftlichen Charakter besitzt, welcher in dem Ensemblestücke auf-

recht erhalten und selbst da, wo die Convenienzen des Gesanges ihr die erste Rolle anwiesen, vorherrschen mußte. Andererseits wendet Don Juan hier bald eine ironische und komische Declamation an, wie in dem Satze: *Ah credi mi! o m'uccido,* bald singt er aber wieder wie ein wahrhaft Verliebter, wie es diese melodische Cantilene aus CDur beweis't: *Descendi o gioja bella.* Wie? verliebt in Elvira! Das eben nicht. Aber in wen sonst? Man wende einige Blätter um und man wird sehen, daß diese Cantilene von gioja bella Note für Note den Anfang des Liedes Nr. 3 enthält, welches Giovanni singt, um die Aufmerksamkeit der Soubrette zu erregen, die nach dem Weggehen der Gebieterin allein im Hause zurückgeblieben ist. Ist also die Behauptung nicht richtig, daß mit dem Terzett schon Don Juan ganz bei seiner neuen Flamme ist. Er beschäftigt sich mit Elviren nur in soweit, um sie als Hinderniß zu entfernen, und er täuscht sie um so mehr, als er nicht nothwendig hat, das Gefühl zu heucheln, das er ausdrückt; er fühlt es ganz aufrichtig, aber nur für eine Andere. Erkennen wir an, daß Mozart bei weitem mehr Geist besaß als sein Poet, der übrigens sehr vielen hatte. Nach diesen Entwürfen des Componisten ist aus dem Terzett: *Ah taci ingiusto core* etwas ganz Anderes geworden, als was Text und Situation zu versprechen schienen. Statt daß daraus ein Stück von der chargirtesten Komik geworden ist, gestaltete sich dieses Terzett zu einer höchst romantischen Composition, gelehrt in der Form, gefühlvoll in der Grundlage, aber, dergestalt nuancirt von unterdrückter Munterkeit, um-

sichtiger Ironie, wollüstigen Empfindungen und perfider Zärtlichkeit, daß wir es nicht wagen, seinen allgemeinen Charakter festzustellen. Da und dort durchziehen durchsichtige Schatten die Harmonie und mischen die Farben der Erwartung und des Geheimnisses hinein. Wenn man diese bezaubernde Musik hört, so denkt ein Nordländer unwillkürlich an die Nächte in Sevilla oder Neapel, an diese warmen und balsamischen Nächte, welche die Liebe heißer, kühner machen, und sie begünstigen.

Sobald Elvira mit Leporello fort ist, stimmt Don Juan seine Mandoline an, mit der er sich schon zuvor versehen hat, und als galanter Spanier fängt er an, unter den Fenstern seiner Schönen zu singen. Wir wußten dieß, trefflicher Musiker, von dem Augenblicke an, in dem er sang: *Voi chi sapete*, als die Frauen ihm den Beinamen Cherubin gegeben hatten. Fünfzehn oder sechszehn Jahre sind seitdem verflossen. Das Kind ist ein Mann geworden; der Sopran ein Bariton, der Cherubin ein Teufel; der Novize hat Myriaden von Frauen verschlungen, mit Rosine angefangen, welche die erste unter den tausend und drei, in der Rubrike *Ispagna* ist. Man wird begreifen, daß er nicht mehr so, wie ehemals singt. Die Romanze für den Pagen war mit der größten Sorgfalt componirt; diese galt einer Gräfin. In diesem Augenblicke handelt es sich aber um ein Kammermädchen, welche poetische und zu zierliche musikalische Sätze nicht verstünde; überdieß gibt sich Giovanni schon lange nicht mehr mit geschriebener Composition ab. Wenn er ein Lied, eine Serenade oder ein Notturno braucht,

verläßt er sich auf sein Improvisations-Talent. Und wer improvisirte nicht das Lied: *Deh vieni alla finestra*, dessen Melodie fließt wie der Honig, von dem im zweiten Verse die Rede ist, und diese Arpeggien der Mandoline, welche das Ohr Jedem einprägt. Es liegen aber gewisse Accorde und eine gewisse Modulation darin, welche den Kennern beweisen würden, daß der Dilettant mehr versteht, als er durchscheinen lassen will. Wären nicht diese Armseligkeiten, diese kleinen harmonischen Kunstgriffe, so würde man jeden Tag ein halbes Dutzend Piecen dieser Art machen. Sicher, aber wie viele auf diese Weise verwendeter Tage bedürfte es, ehe man eine Melodie von sechszehn Tacten trifft, die so glatt, singend und für Jedermann singbar ist, dabei aber zugleich eine frische und südliche Melodie, voll wollüstigem Schmachten und verliebter Ungeduld enthält; mit einem Worte, eine Melodie, welche die Blüthe ihrer Neuheit und ihres Zaubers noch fünfzig Jahre nach ihrem Gebrauche und Mißbrauche sich erhält. Versuche es, musikalischer Leser, und mögest Du lange genug leben, um den Erfolg dieser Probe selbst beurtheilen zu können.

Don Juan verfolgt aber heute ein Verhängniß, welches zu besiegen ihm nicht mehr gelingen soll. Seine best angelegten Unternehmungen scheitern elendiglich. Niemand zeigt sich am Fenster, und statt der Schönen sieht der getäuschte Galan einen Haufen bewaffneter Leute kommen, deren Absichten ihm sehr verdächtig vorkommen. Es ist Masetto und seine Freunde, die ihn nächtlicher Weise aufsuchen, um ihn umzubringen. Es ist dieß eine Art von Entschädigung, welche das Schick-

fal Don Giovanni zugesteht, weil er auf das Vergnügen verzichten muß sich unter vier Augen mit Elvira's Zofe zu unterhalten, so wird ihm dafür das Glück zu Theil, Masetto eine Lection der Lebensart geben zu können; unter dem Schutze seiner Verkleidung schließt er sich kühn dem Haufen an; gibt sich für Leporello aus, billigt höchlichst den Plan der braven Leute und bietet sich an, sie selbst gegen sich selbst zu führen. Die strategischen Anordnungen, das Losungswort, die Art der Ausführung, das Signalement des Feindes, enthält die Arie Nr. 4. ***Metà di voi quà vadano,*** ein auf drollige italienische Weise declamirtes Stück, das mit unendlich vieler Kunst und Interesse instrumentirt, und voll feiner, boshafter und komischer Intentionen ist. Es bringt aber dessenungeachtet nur einen geringen Effect hervor, wenn der Sänger nicht auch Schauspieler ist, und wenn er sich nicht bemüht, die Worte hervorzuheben. Eine deutliche Aussprache macht das wesentliche Verdienst der Singstimme aus, weil die Melodie und die Figuren alle im Orchester sind. Eben so nothwendig ist es aber, daß die Comparsen aus ihrem maschinenartigen Zustande heraustreten, eine menschliche Gestalt annehmen und sich an der Handlung betheiligen. Sie müssen es verstehen, ihren neuen Chef anzuhören, sich erstaunt über die Dispositionen zu zeigen, welche er anordnet und vom besten Geiste und dem heroischsten Entschlusse sich beseelt zu zeigen, zu dreißig sich gegen Einen zu schlagen. Endlich muß der Darsteller des Masetto seinen Kunstgenossen durch ausdrucksvolle und komische Pantomime unterstützen. Ohne diese Beigaben, die offenbar in der Berechnung des

Componisten liegen, und ohne italienische Worte, deren harmonische Prosodie die Gesangsstimme ergänzt, geht, wir wiederholen es, der Effect dieser rein scenischen Arie ganz verloren.

Don Juan, der mit Masetto allein zurückgeblieben ist, entwaffnet diesen, wirft ihn zu Boden, bläut ihn tüchtig durch, und läßt ihn für todt auf dem Platze liegen. Das ist er nun aber nicht; sein Geschrei überzeugt uns nach dem Abgange des vorgeblichen Leporello davon. Auf dieses kommt Zerlina herbei, untersucht die Wunden und Beulen, und da sie keine derselben als durchaus unheilbar erkennt, so verspricht sie dem lieben Manne gänzliche Wiederherstellung, wenn er in Zukunft vernünftiger seyn will.

Wir müssen bemerken oder vielmehr uns erinnern, daß seit dem Finale des ersten Actes Zerlinens Herz sich gänzlich verändert hat. Der Mann, welcher beinahe öffentlich sie entehrt hätte, ist ihr wahrhaft zum Abscheu geworden; und da denn doch Masetto einmal ihr Mann ist, warum sollte sie also diesen Masetto nicht lieben. Der arme Teufel hat um ihret Willen so viel ausgestanden. Daher der außerordentliche Unterschied zwischen der Arie: *Batti batti* und der Arie: *Vedrai carino.* Diese ist bei weitem weniger ausgearbeitet, weniger ausgeschmückt, und weit kürzer als die andere. Ist sie aber auch an Schönheit untergeordneter? Ich weiß es nicht; wenn ich aber zwischen den beiden Stücken zu wählen hätte, so würde ich nicht zögern, mich für das zweite zu entscheiden. Viele Kenner mögen nicht meiner Ansicht seyn und vortreffliche Gründe für das Gegentheil an-

führen. Als Musiker kann ich ihre Gründe errathen; als Kritiker unterschreibe ich zum Voraus; als Dilettant spreche ich meinen individuellen Geschmack aus und erkläre ihn unumwunden, damit der Leser gegen die Parteilichkeit des Verfassers auf seiner Hut seyn kann. Noch nie hat eine Melodie einen so tiefgehenden köstlichen Eindruck auf mich gemacht, als die von *Vedrai carino*. Ich kenne sie seit meiner Kindheit, und sie tönt noch immer mit demselben unaussprechlichen Zauber in meinem Ohre und Gedächtnisse, wo sie ohne Nebenbuhlerin bis jetzt geblieben ist.

Vedrai carino ist, wie so viele Stücke unserer Oper, super-dramatische Musik. Wenn man sie hört, vergißt man den Text, vergißt man die Person. Es gibt weder eine Zerlina noch einen Masetto. Etwas Unendliches, Absolutes, wahrhaft Göttliches gibt sich der Seele kund. Ist es vielleicht nichts als die Liebe, dargestellt unter einer der unzähligen Modificationen, die sie in jedem Individuum verschieden machen, je nach den Gesetzen seiner Natur und den besonderen Wechselfällen seines Geschickes? Nein; die Seele fühlt vielmehr ein directes Ausströmen des Princips selbst, aus welchem alle Jugend, alle Liebe, alle Wollust, jede lebendige Reproduction fließt. Der Genius der Metamorphosen des Frühlings, der nämlich, den die alten Theosophen Eros nannten, welcher das Chaos entwirrte, der die Keime befruchtete und die Herzen vermählte, dieser Genius spricht zu uns in dieser Musik, wie er schon so oft in dem Murmeln des Baches, der seinem eisigen Gefängnisse entflohen, im Rauschen der jungen Blät-

ter, in den melodischen Gesängen der Nachtigall, in den Wohlgerüchen, welche das beredete und begeisternde Schweigen einer Mainacht durchdüften, zu uns gesprochen hat. Mozart hatte diese Grundaccorde dieser universalen Harmonie erlauscht und festgehalten, er arrangirte sie für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters und machte die Arie einer Neuvermählten daraus. Zerlina singt umgeben von den Schatten der Hochzeitnacht, im Begriffe, die Schwelle zu überschreiten, an welcher die Jungfräulichkeit stehen bleibt, bittend und zitternd die Bestätigung des heiligen Titels Gattin erwartend. An dieser Stelle wurde die Arie zur wahrhaften Liebesscene, der Quelle des Lebens und der ewigen Verjünguug für die ganze Natur, der Liebe, des Frühlings der Seelen und der freigebigsten Kundgebung der Allgüte des Schöpfers. Sie ist ein Hochzeitgesang für Alles, was liebt, in demselben universalen Geiste entworfen, wie die Ode an die Freude von Schiller, mit Ausnahme der Verschiedenheit des Tones und Styls, welcher zwischen der Dithyrambe und Ekloge besteht. Das Thema, das Bild der reinsten Glückseligkeit, verräth nichts desto weniger jenen unerklärlichen und selten zugestandenen Aufschwung, welcher in den schönsten, poetischen Stunden unseres Lebens uns jenem unbekannten Gute zuführt, von welchem alle übrigen Güter der Erde nur der Schatten oder der Vorgeschmack sind. Ein Rhythmus ohne markirte Betonung, eine Harmonie ohne Dissonanzen, eine Modulation, welche in der Tonica ruht und sich vergißt, wie wenn sie dort durch einen Zauber festgehalten würde, eine Melodie, welche sich nicht aus ihrem

unverwischbaren Motiv absondern kann, dieses ruhige Entzücken, diese sanfte Extase, füllen die erste Hälfte der Arie aus. Nach der Fermate fangen sämmtliche Nachtigallen im Orchester an, im Chore zu singen, während die Stimme mit köstlicher Monotonie murmelt: *Sentilo battere, toccami quà.* Dann werden dieselben Worte mit dem Ausdrucke der Leidenschaft wieder gesprochen; das Herz der jungen Frau schlägt stärker und stärker; die Seufzer des Orchesters verdoppeln sich, und der letzte Vocalsatz, mit dem Gepräge keuscher Ergebung, läßt uns die Gattin sehen, wie sie sanft ihrem Manne an den Busen sinkt. Mozart scheint den Wunsch des Ohres voraus gesehen zu haben, indem er das Orchester das ganze Motiv und die bezaubernden Sätze am Schlusse noch einmal wiederholen läßt. Er wußte, daß man das Stück zu kurz finden würde, wie es auch in der That der Fall ist. Mozart liebte im Allgemeinen nicht, sich bei Gedanken, welche keine Entwickelung zulassen, lange aufzuhalten. Die Furcht, weitschweifig zu werden, ließ ihn zuweilen in den gegentheiligen Fehler verfallen.

Die Decoration ändert sich. Wir sehen den *bujo loco* (dunkeler, heimlicher Ort), wohin Leporello Elvira geführt hat. Was ist ein *bujo loco,* der im Libretto nicht anders bezeichnet ist und aus dem unsere Decorateure nie etwas zu machen wußten? Auf unserm Theater soll er eine verlassene und halbzertrümmerte gothische Capelle seyn, in der Nähe des Kirchhofes, den man durch ein ungeheures Fenster bei der Beleuchtung des Mondes, mit seinen Grabdenkmalen und der Statue des Commandeurs sieht, welche alle überragt.

Man wird später sehen, warum wir diese Decoration jeder andern vorgezogen haben. Lassen wir einige unumgänglich nothwendige Bemerkungen vorangehen, ehe wir das großartige Musikstück anhören, das jetzt beginnen wird.

Die guten Richter pflichten ziemlich allgemein der Ansicht des Herrn Castil-Blaze bei, welcher das Sextett im Don Juan, „als die erstaunenswertheste Schöpfung, welche der menschliche Geist im lyrisch-dramatischen Styl hervorgebracht hat," betrachtet, und doch wurde das Allegro des Sextetts, welches das Sextett eigentlich ist, in Deutschland Gegenstand mehrerer Kritiken, auf welche auf den ersten Anblick nichts zu entgegnen zu seyn scheint. Man hat geltend gemacht, daß die Situation, die ganz allein auf der Entwickelung einer lächerlichen Täuschung beruhe, keine Veranlassung zur Anwendung des hohen tragischen Styls geben könne, der in diesem Allegro herrscht. Man hat hinzugefügt, daß, wenn es unter den handelnden Personen eine gebe, der es erlaubt wäre und für die es selbst sich schickte, bis zum Tragischen in Affect zu gerathen, diese Elvira sey, der schändlich mitgespielt, und welche in den Augen der Zeugen erniedrigt worden; daß aus diesem Grunde Elvira hier, wie in dem Quartett, die erste Stimme haben müßte. Diese Rolle, welche in der Handlung so ganz vereinzelt dasteht, ist aber nicht einmal in der Musik individualisirt. (Man spricht stets von dem Allegro.) Elvira ist aber nichts darin als ein dritter Sopran. Ihre Partie, stets dominirt von anderen, mehr in die Ohren fallenden, so zu sagen im Medium der Harmonie verborgen, hebt einzig die Combinationen des En-

sembles, nie aber die Individualität der Person heraus. Man kann nicht richtiger schließen; selbst Mozart wäre genöthigt gewesen, es lächelnd zuzugeben. Das Sextett wäre demnach nichts anderes als ein erhabener Fehler, welchen die Musikfreunde Mozart verzeihen müssen. Gehen wir aber nicht so rasch mit unseren Schlüssen.

Erkennen wir zuerst an, daß der Stoff zu Nr. 6. einer der Gedanken ist, den der Musiker allein dem Dichter zu liefern vermag. Da Ponte war weder so geistlos, noch besaß er so tiefe musikalische Kenntnisse, als daß er von selbst den scenischen Rahmen so geordnet hätte, wie er sich in dem Libretto vorfindet. Wozu hätte der Dichter beinahe alle Personen in einer, dem Anscheine nach komischen Situation zusammengeführt und festgehalten, außer er hätte mit Hilfe des Maestro sein Publicum erheitern wollen. Dann hätte er aber die Scene in Dialogen gegeben, statt daß er den Personen einen und denselben Text in den Mund legte.

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa.
Che giornata o stelle è questa
Che impensata novità.

Das ist weder tragisch, noch komisch, noch dramatisch auf irgend eine andere Art; damit ist gar nichts gesagt; ein Text, der gut für eine Fuge ist, die keines Sinnes, wohl aber der Worte und Sylben bedarf. Mozart hatte es so vorgeschrieben, und es ist wohl keiner unter meinen Lesern, der den Grund nicht erräth. Mozart wollte den Stoff zu einer viel ausgedehntern, mehr entwickelten und gelehrtern

Composition haben, als es alle vorhergehenden Stücke waren; einer Composition, deren Text ihm die Ellbogen frei ließ, und ihm erlaubte, die Stimmen wie die Orchester-Partieen zu behandeln, mit der Freiheit sie zu verlassen und wieder aufzunehmen, sie zu trennen und zu gruppiren, je nachdem es ihm gefiel. Er wollte eine Art von Vocal-Symphonie, mit Begleitung von Instrumenten machen; er wollte sich zeigen, wie man zu sagen pflegt, und zwar auf die Art, daß man mitten unter den durch seine Phantasie geschaffenen Gruppen deutlich das Profil des Maestro, mit jener großen Mozart'schen Nase hindurchsehe, welche alle die so wohl kennen, welche ein C von einem D zu unterscheiden vermögen. Jeder sollte bei'm Hören zu sich sagen: O das ist er! er! er! Niemand Anderes als er auf der Welt! Es ist also klar, daß Mozart nicht die Absicht hatte, aus dem Sextett eine Musik zu machen, die sich gerade auf die Handlung beziehe, wenigstens nicht auf die unbedeutende und nichtssagende Handlung, welche der Zuschauer vor Augen hat. Auf was könnte sie sich also beziehen? das soll mir der Leser selbst sagen, nachdem er die beiden Theile des Stückes aufmerksam angehört hat.

Elvira eröffnet die Scene mit einem edeln und halbpathetischen Gesange. *Sola sola in bujo loco, palpitar il cor mi sento.* Ein gewisser Schauer, der sie dabei bewegt, wird durch die chromatischen Figuren der Saiteninstrumente fühlbar. Leporello, der den Augenblick für günstig hält, sucht tappend die Thüre, ohne auf die etwas phantastischen Stimmen zu hören, welche in den Violinen und Clarinetten

singen, das heißt in ihm selbst, durch die Stille, die Finsterniß und die Angst erweckt. *Piu che cerco, men ritrovo questa porta sciagurata.* Endlich stößt er an die so schwer zu findende Thüre, er will eben fliehen, als in der Harmonie eine Art von Krisis vor sich geht, welche uns plötzlich in DDur aus BDur führt, der schönste, frappanteste, best' herbeigeführte und einfachste unter allen unharmonischen Uebergängen. Die Trompeten lassen in der neuen Tonart einen feierlichen klagenden Satz ertönen, wie wenn sie einen Leichenzug begrüßten; die Pauken lassen sich dumpf hören; Anna erscheint in einen schwarzen Schleier gehüllt; ihre Leute, welche wie sie in Trauer um den Commandeur gekleidet sind, tragen Fackeln vor ihr her. Ein erhabenes Schauspiel, durch die Erhabenheit der Musik, deren Sinn, eine nicht in Worte gekleidete Prophezeihung, so klar wie der Tag ist. Welcher Zuhörer erkennt hier nicht das zum Vollbringen des Opfers geschmückte Wesen? Anna hat sich den unterirdischen Mächten geweiht, gleich jenen großen Männern des Alterthumes, deren freiwilliger Tod das Wohl des Vaterlandes begründet. Giovanni's Stunde naht; und wenn diese geschlagen haben wird, so kann ihn Anna weniger hassen und ihm folgen. Bis dahin gibt es aber für sie keine Ruhe mehr. Nachdem sie das verruchte Fest verlassen, hatte sie das Bedürfniß gefühlt, in der verlassenen Capelle zu beten und zu weinen, die dem Orte nahe lag, an dem ihr Vater begraben worden war. Octavio, der sie begleitet, versucht sie zu trösten: *Tergi il ciglio o vita mia.* Nie wurden melodische Tröstungen mit mehr Ergebenheit und Zärtlichkeit

noch in schönerem Styl des italienischen Gesanges ausgesprochen. Aber was vermögen sie gegen den unermeßlichen Schmerz, dessen Ursachen und geheime Qualen Octavio nie erfahren wird. Man höre Anna's Antwort, diese langen ersterbenden Noten, in düsteren und klagenden Lauten, aus denen der unwiderstehliche Drang nach dem Grabe nur zu bemerkbar ist; man höre diese Kraft, welche versagt, diese Stimme, welche im Vorgefühle des Unterganges sich bricht, dieses Leben, welches in einem Strome von Thränen entflieht: *Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir*. Man versteht nur zu wohl, welche Seelenwunde dem prädestinirten Verfasser des Requiems diesen himmlischen Todtengesang eingab; und man wird ebenso begreifen, daß in Anwesenheit des geheiligten Opfers, dem nur noch wenige Stunden auf Erden zu verweilen vergönnt sind, es keine Possen mehr geben kann. Mußte nicht jedes gemeine Interesse und jeder Egoismus sich in ihrem Contact mit einer so erhabenen moralischen Größe verwischen, und konnte ein Ensemblestück, an dem Anna Theil nimmt, und in der obersten Hauptstimme die Melodie leitet, etwas Anderes als ihren Seelenschmerz ausdrücken? Darin liegen die hohen ästhetischen Gründe, welche vollkommen den Styl des Sextetts rechtfertigen, die ihn sogar soweit rechtfertigen, daß der Componist einen ungeheuern Fehler begangen hätte, wenn er den scheinbaren Anforderungen der Situation gehorcht haben würde. An den letzten Satz von Anna's Solo knüpft sich eine Instrumental-Figur, eine Art von chromatischem Tonfalle, welcher zur Basis der verschiedenartigsten Vocal-Combinationen

wird. Auf diese gründen sich und in ihr drücken sich nach einander Elvira's Bitten zu Gunsten des vermeintlichen Don Juan's: *È il mio marito! pietà!* das Erstaunen der übrigen Personen bei ihrem Anblicke: *È Donna Elvira questa chio vedo;* die allgemeine und peremptorische Weigerung: *No, no, no, no!* Der Schrei der Verzweiflung der armen Liebenden: *Pietà! pietà!* und gegen das Ende des Andante die allgemeine Verwunderung, wenn das Mißverständniß sich aufklärt: *Stupido resto, che mai sarà;* und der Gesang in Minore des Leporello, in dem Augenblicke, in welchem er seine Gesichtszüge sehen läßt, um nicht getödtet zu werden: *Perdon, perdono Signori miei*, aus. Mit welch' göttlicher Feigheit der Schelm sich seiner Haut wehrt; wie er heult, um die Nerven zu erschüttern, wenn nicht gar um das Herz zu erweichen; wie die semi-tonischen Tonfälle weinend für ihn sich in's Mittel schlagen; wie er sich krümmt und zu Boden wirft und Jedermann die Füße küßt; wie rührend ist er in seinem Selbstmitleiden, wie bewunderungswürdig in seiner Niederträchtigkeit! Wer hätte den Muth, ihn zu schlagen? Ein Hund selbst würde in dieser Stellung begnadigt werden, wie sehr er auch die Züchtigung verdient hätte.

Das Allegro molto unterbricht die Handlung und drückt die Collectiv-Empfindung der Personen bei der Entdeckung dieses neuen Schelmenstreiches aus, welcher Don Juan ihrer Rache entzieht. Ist das wohl eine komische Situation, wie man sie zu benennen beliebt? Komisch, ja, für den gleichgiltigen und hämischen Zuschauer; aber ist sie es auch für Anna, deren

Vater Giovanni getödtet hat und welcher er die Ruhe für immer geraubt hat? ist sie es für Octavio, dessen Vermählung durch ihn in nicht zu berechnende Ferne gerückt worden ist? für Zerlina, welche er an den Rand des Verderbens geführt hat? für Masetto, dessen kostbarste Rechte er sich mit so vieler Unverschämtheit anzumaßen gesucht, den er geschlagen hatte, nachdem er ihn mit Höflichkeiten überhäuft, welche schlimmer als die Schläge waren? ist sie es endlich für Elvira, die nur zu unglückliche Elvira? Gewiß nicht! Im Gegentheile, Alle sind entrüstet über das, was sie sehen, und die Kundgebung der allgemeinen Empfindung muß natürlich die Gefühle der Person enthalten, welche zu der heftigsten Leidenschaft berechtigt ist, welche die allgemeinen Rachegedanken mit dem größten Eifer verfolgt, welche außer der ihr selbst zugefügten Schmach auch die grausame Beleidigung, die einer edeln Frau widerfahren, tief empfindet. Die Musik nimmt deßhalb Anna's Charakter an; was sie auch durchaus thun muß.

Ein einziges Individuum steht außerhalb der allgemeinen Gefühle und Worte, Leporello, für den es keine *impensata novità* gibt. Seine vereinzelte Stimme behält aus diesem Grunde während des ganzen Allegros einen thematischen Charakter bei. Sie geht auf solche Weise, daß ihre isolirten Perioden den fünf anderen Stimmen, welche den Chor bilden, den Schwung geben, wodurch Leporello gewissermaßen der Koriphäe des Sextetts wird. Er eröffnet das Stück durch ein einfaches und kräftiges Thema, das einem Fugensubject gleicht: *Mille torbidi pensieri*, was der Chor so-

gleich wiederholt, aber verkleinernd, in drei statt in fünf Tacten. Dieser Dialog voll Wärme und Bewegung, Nachahmungen und Gegensätzen geht auf diese Weise unter den mannichfaltigsten Formen fort, und bringt bei jedem neuen Satze des Chorführers und bei jeder Antwort des Chores irgend eine bewunderungswürdige Ueberraschung, irgend einen neuen Zug des Genius zum Vorschein. Man denke nur an den Ausbruch der pathetischen Dissonanzen: *Che giornata è questa* und Leporello's syllabisches bei Seite-Sprechen: *Se mi salvo in tal tempesta etc.*, während welches zwei kleine Instrumentalfiguren rasch in allen Orchesterstimmen motu contrario alterniren; man erinnere sich des unaussprechlichen Effects des Accordes: D, As, Ces, F, mit einem Es als Grundlage, bei den Sätzen des Chores: *che impensata — novità,* und die so unerwartete, so ergreifende Modulation in DesDur, und die unvergleichliche Roulade, welche bei diesem plötzlichen Wechsel des Tones sich hören läßt und so vieler anderer Dinge, von denen man nicht weiß, wie man sie loben oder wie man sie ausdrücken soll. Und doch ist der, welcher diese Musik componirt hat, nur ein Mensch. Nachdem der Dialog durch alle seine Perioden sich wiederholt hat, hört er auf; die Stimmen vereinigen sich zu einer großen Bewegung im fugirten Styl; die beiden ersten Soprane ahmen sich in der Secunde nach; der Tenor tritt in langen Synkopen auf einem hartnäckigen F hervor; der dritte Sopran und die Bässe spielen schaukelnd auf zwei Noten und die Violinen arbeiten darunter aus Leibeskräften. Aber welche unsichtbare Hand hat das Orchester aufgehalten? Man

fühlt den Rhythmus nicht mehr; die Singstimmen, welche in einem contrapunctischen Knäuel sich fortbewegt hatten, entwickeln und verschlingen sich zu gleicher Zeit, durch jene Knoten und Windungen, welche das Ohr nicht festhalten kann. Man möchte glauben, daß die einen aus den anderen entstehen und sich von ungefähr in der Luft zusammensetzen, gleich den Accorden der Aeolsharfe. Dieser Eindruck, auf acht Tacte des Allegro beschränkt, dauert nur einige Secunden; der Himmel öffnet und schließt sich in demselben Augenblicke wieder. Lange Zeit vor dem Alter, in welchem sich der kritische Verstand entfaltet, kam es mir immer vor, wenn ich dieses Stück hörte, wie wenn etwas Außerordentliches und Uebernatürliches vorginge, das man nicht sehe. Jetzt habe ich aber die Ueberzeugung gewonnen, daß der musikalische Instinct meiner Kindheit die überlegte oder vielleicht ebenso instinctartige Intention Mozart's errathen hat. Ja, es ist die Seele des Commandeurs, die uns mit ihrem Hauche berührt hat. Anna's Vater hat die gestirnten Regionen der Unendlichkeit verlassen; sie hat ihren Flug nach dem Kirchhofe genommen, und hat im Vorbeistreifen einen Segen auf seine Tochter fallen lassen. Alles, was die Geheimnisse der Harmonie, des Contrapunctes und des Kanons Zartes, Ausgesuchtes, im höchsten Grade Verfeinertes und hinsichtlich des Ausdruckes am wenigsten Analysirbares bieten, wurde in diesen acht Tacten vereinigt, um die leichte Berührung mit der unsichtbaren Welt zu bewerkstelligen. Nach diesem folgt rasch der Schlußsatz; aber ein so glänzender, volltönender Schlußsatz, der uns endlich ein

wenig daran erinnert, daß wir uns in der Oper befinden. Jedermann muß Beifall klatschen, denn der Maestro will für seine Mühe belohnt seyn.

Nachdem die Vocal-Symphonie zu Ende ist, kommt das Capitel der Erklärungen. Wie Elender! wie Schändlicher! Mir die Knochen entzwei schlagen, während ich mir doch im Gegentheil vornahm, dieß Deinem Herrn zu Theil werden zu lassen! Meinen Gatten zu verstümmeln, nachdem er sich kaum erst verheirathet hat! Eine adelige Dame auf solche Weise zu compromittiren, welche glaubte, am Arme eines Edelmannes Luft zu schöpfen! Uns Alle zu verspotten! *Ah! pietà signori miei*, ruft darauf der Unglückliche aus, der auf den Knieen unter der Last der Anklagen beinahe erliegt, von denen einige, und zwar die schwersten, Räthsel für ihn sind. Weniger berühmt als die Register-Arie, aber nicht weniger bewunderungswürdig, wird ihr selten auf dem Theater die Ehre zu Theil, daß sie vorgetragen wird, und sie scheint auch nicht gerade besonders die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich gezogen zu haben. Sie verdient indessen das banale, obgleich vollkommen gerechte Lob, das man beinahe allen Stücken der Oper ertheilen kann, wenn man sagt, daß sie einzig in ihrer Art ist. Einzig ist das Wort, denn wir besitzen keine andere Arie im Buffo-Styl, die natürlicher, sprechender, besser declamirt, mehr italienisch, und zugleich ein Meisterstück des verwickeltsten und gelehrtesten italienischen Styls ist. Geplauder eines Thoren in der Singstimme, Feinheiten und Berechnung des Orchesters. Die Identität findet sich hier in der Verschiedenheit, die zwischen der Sache,

die man sagt, und zwischen der Sache, die man denkt, besteht, Sachen, die nicht dieselben seyn können, wenn man spricht, um zu lügen und zu betrügen. Leporello wendet sich nach einander an jeden seiner Verfolger, und bringt einen ganzen Schwall von Abgeschmacktheiten mit außerordentlicher Zungenfertigkeit vor; er weiß selbst nicht, was er sagt, es liegt ihm auch nichts daran, was er sagt, dagegen weiß er recht wohl, was er will; auszureißen, sobald sein Geplauder einen Augenblick die Vorsicht und Wachsamkeit einzuschläfern vermag. Alle Feinheiten des Contrapunctes und der Fuge im Dienste einer dramatischen Intention sind darin entwickelt, um die Angst des Taugenichts zu malen, die sich in dem Eifer einer fruchtlosen Rechtfertigung verbirgt, seine Kunstgriffe, seine Ausflüchte, sein heimliches Ausspähen der Localitäten, gleich einem Diebe auf der Lauer, und sein vergebliches langes Bemühen, ein Mittel des Heiles zu finden. Das Orchester entrollt dieses Gemälde einer belachenswerthen Trübseligkeit mit einer Wahrheit des Eindruckes und einer Künstlichkeit des Styls, daß ich meines Theils es nicht genug bewundern kann. Ich beschränke mich darauf, die Haupt-Combination anzudeuten, welche dem Motiv entnommen ist: *certo accidente; di fuori chiaro, di dentro oscuro, non c'è riparo, la porta, il muro* ... Das ist der Text. Darauf hat Mozart einen Kanon zu zwei Stimmen gebaut, der sich zwischen dem Sänger und allen Instrumenten theilt. Diese Stimmen, die im Tempo eines Allegro assai auf die Entfernung einer Viertelnote einherschreiten, führen dieselbe Figur aus, aber da, wo die

rhythmische Betonung der Art sich wendet, daß, wenn eine derselben eine punctirte halbe Note nimmt, ein G zum Beispiel, gleitet die andere Stimme, sie nachahmend auf das, um zwei Terzen verminderte G, und bringt dadurch den ganzen Werth der Betonung auf ein A, welches aber im Interesse eines H dieselbe Reduction erfährt, an welches die erste Stimme später kommt und so fort. Die Combination ist damit aber noch nicht erschöpft. Die Orchesterstimmen, die zusammengingen, eilen einander nach; die, welche sich verfolgten, vereinigen sich; die Blasinstrumente verlassen die kanonische Figur und nehmen synkopirte Gänge an, welche die Harmonie der zufälligen Accorde vermischen, während die Violinen und der Baß im Kanon fortfahren. Das ganze Orchester spielt Blindekuh, aber Leporello sieht ein wenig unter der Binde durch. Er sieht sogar so gut, daß wir bald Masetto nebst zwei Comparsen auf dem Boden und den Gefangenen in einem ungeheuern Satze über seine drei Wächter weg der Thüre zueilend erblicken. *Il birbo ha l'ali ai piedi,* sagt Masetto aufstehend.

Wir haben lange, ja zu lange auf die Tenor-Arie gewartet. Octavio hat nur eine Abschlagszahlung geleistet an der Summe des Genusses, den er dem Publicum schuldet. Geduld! man verliert nie etwas bei'm Warten bei einem Schuldner wie Mozart; Capital und Interessen werden einem zumal zurückerstattet. Unter allen Arien der Oper ist, *Il mio tesoro intanto andate a consolar* ohne allen Vergleich die glänzendste für den Sänger. Eine anmuthige und glänzende Melodie, welche selbst die mittelmäßigste Stimme

geltend macht, ausdrucksvolle Rouladen, gehaltene Noten, welche dem Sänger erlauben, einen Ton auszuhalten, ihn anzuschwellen und nach und nach verklingen zu lassen, oder selbst darauf Triller zu machen, wenn er es versteht; eine Fermate, in welcher sich so leicht die Läufe, wie sie Jeder zu machen versteht, die Falsetsprünge, auf den vom Contr'alt usurpirter Corden, die Vocalsätze endlich, die sich leicht zu den gewöhnlichen Ausschmückungen hergeben, anbringen lassen; das ist es, was seit wenigstens zwanzig Jahren aus *Il mio tesoro* das Paradepferd der Tenore, wie **Non più andrai** das der Baritone und Sarastro's Arie das der Bässe gemacht hat. Die Mode vergeht, aber die Arie ist nicht mit ihr vergangen; sie ist und bleibt die schönste Tenor-Arie, weil weder Zeit noch die beklagenswerthe Gunst der Mode, ihr die Schönheit der Arbeit und des Ausdruckes haben rauben können. Der Charakter begeisterter Zärtlichkeit, welche Mozart über die ganze Rolle Octavio's ausgegossen hat, und welcher der Text hier einen gewissen Anstrich von Heroismus gibt, verlangte den melodischsten Gesang in der Vocalstimme und einen fast kriegerischen Lärmen im Orchester. Heroismus und Liebe, gibt es etwas Glänzenderes und Wohlklingenderes, etwas Vortheilhafteres für einen Tenor? *Ditele che i suoi torti a vendicar io vado* u. s. w. Das verspricht etwas, und die kriegerischen Striche der Violine versprechen noch mehr. Mozart, der stets bei Worten vorsichtig war, wenn sie nichts als Worte sind und das Wesen des Individuums zu wohl kannte, hütete sich sehr, ihn auf einen feurigen Hengst, mit dem Helme auf dem Kopfe und

eingelegter Lanze zu setzen. Octavio hat nicht das derbe und cholerische Temperament, welches im Allgemeinen die Helden macht, und die in der Oper ganz in's besondere. Zu viele Bravour hätte seine zarte Brust angegriffen. Er waffnet sich in der That; er feuert sich zum Streite an; es gelingt ihm, seiner Seele einige Funken eines edeln Feuers zu entlocken; schon eilt er zu dem Stelldichein der Ehre, aber unterwegs nehmen seine Gedanken wieder ihre gewöhnte Richtung; und statt des furchtbaren Gegners erblickt er Anna auf der Schwelle zum Kampfplatze. Nun ist es aus mit den Gedanken an Blut. Octavio wird wieder er selbst; die Liebe entströmt in sprudelnden Rouladen seinem Busen; er berauscht sich in dem Glücke sie anzublicken, in der Hoffnung sie zu trösten, ihr stets zu gefallen, ihr ewig anzugehören: *Il mio tesoro intanto.* Und das unerbittliche Gelübde der Rache! und der Schwur! Ganz gewiß muß man sie rächen; das wird ihr ihre Ruhe und ihre blühende Gesichtsfarbe wieder zurückgeben. Auf dich baue ich, mein guter Degen, auf dich! Der Degen scheint aber ein wenig kurz zu seyn; das Schwert der Gerechtigkeit wird etwas länger seyn. Man wird es überlegen, man geht ab, und das Orchester, welches die Versprechungen des Helden vergessen hat, wiederholt ganz gerührt die Seufzer des Liebhabers, durch das Organ des Clarinetts und des Fagotts. Welch' köstliches Parfum von Zärtlichkeit duftet aus diesem Ritornell, welch' liebliches und angenehmes Ohr des leidenschaftlichen Gesanges hat man gehört. Meister, wir erkennen den Gedanken eines Deiner glücklichsten und glänzendsten Meister-

werke. Dein junger Mann ist die Perle der Bräutigame, sowie der Tenore. Wer zöge es nicht vor, eine angebetete und anbetungswürdige Geliebte zu heirathen, als mit dem Teufel anzubinden.

Octavio's Arie steht wie ein Markstein zwischen den beiden Welten, welche das Drama in Bewegung setzt. Drohende und immer dichter werdende Schatten sind im Begriffe, sich auf die Scene herniederzulassen und Alles zu verschlingen. Wir sind bei'm Anfange des Endes angekommen. „Im Grunde ist der Tod der wahre Zweck des Lebens," sagte Mozart in dem letzten Briefe, den er an seinen Vater schrieb. Der Zweck durfte im Verlaufe so wenig wie die Moral in der Fabel, in einer Oper fehlen, welche das menschliche Leben vollständig in sich schließt. Der Tod wurde darin unter seinen verschiedenen Gesichtspuncten, wie ein besonders beliebtes Thema behandelt und analysirt. Mit ihm fängt das Werk an, er beschließt es auch. In der Ouverture war es der Tod, welcher sich am Eingange des Themas darstellt; in der Introduction stellt sich der Tod dem Auge durch den Kampf dar, unter dem ein fliehendes Leben dahinschwindet; im Sextett ist es das Hinsterben eines tödtlich verwundeten Herzens, welches sich nach dem Grabe, dem letzten Zufluchtsorte der Unglücklichen sehnt. Es gibt aber noch ein drittes Bild des Todes, dessen Anblick das fürchterlichste ist, was man sehen kann; der personificirte Tod, der Tod der zu einem kommt, wie ein individualisirtes Ding, wie das belebte Nichts, das einen in der Finsterniß ergreift, wenn man nicht schlafen kann, oder wenn man plötzlich an

einem fürchterlichen Traume erwacht, das einen mit kaltem Schweiße bedeckt und einen lebend unter dem Gewichte der Erde zermalmt, die einen nicht decken wird. Dieser Alp, tausendmal furchtbarer als der physische Alp, besuchte noch nie Jemand bei'm hellen Lichte der Sonne. Mozart, der dieses Phantom oft sah, wird ihm nun einen Körper verleihen; er wird es zur Auflösung, zur moralischen Rechtfertigung, zur Entwickelung und zum Wunder eines Dramas benützen, das man nur unter dieser Bedingung unternehmen konnte und selbst durfte.

Das Theater verändert sich nach Octavio's Abgange; es stellt das Innere eines Kirchhofes vor, den man schon zuvor in der Perspective gesehen hat. Von beiden Seiten zeigen sich in malerischem Untereinander Monumente, Urnen mit Inschriften und Emblemen; da und dort einiges Buschwerk. Eine verfallene Mauer, hier von der Höhe einiger Fuße, dort von der eines Mannes, wird durch die Bäume sichtbar. Ganz im Hintergrunde die Statue des Commandeurs, scharf vom Monde beschienen. Sobald die Decoration im Reinen ist, sieht man Don Juan, verfolgt von den Dienern der Gerichte oder vermuthlich auch von irgend einer ehemaligen Geliebten in leichtem Sprunge über die Mauer setzen. Die Mißgeschicke des Tages haben seinen unzerstörlichen Humor nicht geändert. Es ist noch nicht spät, höchstens zwei Uhr Morgens. Welch' herrliche Nacht, um Abenteuern nachzulaufen! Leporello, der seinen Herrn der Spur nach gesucht hat, kommt auf demselben Wege wie dieser herein. Große Freude unserer Leute, sich wieder beisammen zu finden. Gio-

vanni erzählt seinem Begleiter die Abenteuer, bei denen wir ihm nicht haben folgen können; und weil die Geschichte ihm gut dünkt, weil sie für den, der zuhört, ziemlich kränkend ist, so bricht er in ein convulsivisches Lachen aus, das sich über alle Maßen verlängert, und auf dieses convulsivische Lachen fallen die Worte des Choralgesanges: *Di rider finirai pria dell aurora.*

Welche wahnsinnigen Conceptionen, welche unnatürliche Träume müßte die Phantasie zu Hilfe nehmen, um mit Worten etwas Aehnliches hervorzubringen, wie den Eindruck der vier Tacte Adagio, dieses furchtbaren Contrastes, welcher den Uebergang aus der realen in die ideale Welt in unserer Oper bezeichnet. — Man denke sich einen phantastischen Carneval, einen blendenden und wohlklingenden Hexen-Sabbat, auf den die Dämone des menschlichen Herzens, die Leidenschaften, Damen und Herren, einem ihre Schwindel erregenden Worte in's Ohr flüstern. Man sieht sie an; aber unerhört, Maskerade ohne Beispiel, die Seelen erscheinen an der Stelle der Gesichter. Man erkennt Niemand. Sodann wird man aber auf einmal aus dieser mit Wohlgerüchen erfüllten und glühend warmen Luft, die aus einer Mischung von Sauerstoff und Gas aus Lebensluft und Wollust besteht, aus diesem Lichte, in welchem alle prismatischen Farben spielen, in eine mit eisiger Grabeskälte erfüllte Dunkelheit versetzt. Ein finsterer Schlund nimmt einen auf, der gleich einer riesigen Schlange einen anzieht und verschlingt. Man steigt hinab, steigt immer hinab in diese endlose Tiefe; die Verengung der Seitenwände des Abgrundes verursacht

Beklemmungen, von welchen man fühlt, daß sie in Ewigkeit immer mehr zunehmen müssen. Da erhellt aber mit einem Male ein fahles Licht die Finsterniß und verbreitet den Geruch der Verwesung. Beides geht von einem Leichname aus, der vor einem liegt. Der Leichnam erhebt sich ohne eine Muskel zu bewegen; er hält seine Augen, welche gleich am Feuer der Verdammniß gerötheten Dolchen erglänzen, fest auf einen gerichtet. Der Leichnam öffnet die Arme, um einen in Empfang zu nehmen; man fällt hinein, während in unermeßlicher Höhe die letzten Accorde eines Todtenamtes in ungewissen Tönen in der Luft verklingen. Alles dieß trägt sich in wenigen Secunden zu; denn anders verhält es sich im normalen Zeitverlaufe, anders im Traume.

Du lachst fast ebenso laut wie Don Juan, wohlwollender Leser, und Du hast Recht. Wir haben versucht, Musik in Worten zu machen nach Art gewisser Dichter, und unser Wunder ist ein verwirrtes Gewäsch geworden. Mozart's Wunder dagegen geht auf eine wahrhaft wunderbare Weise in Erfüllung, weil es eine musikalische Wirklichkeit ist, welche abgesehen von ihrer Anwendung besteht. Man hört leidensfreie, todte Worte aus dem Grabe heraus ertönen; denen eine Veränderung des Accordes auf jeder Sylbe, eine entsetzliche Zergliederung der Harmonie einen unbeschreibbar seltenen Anschein von Leben verleiht, welcher wie der absolute Gegensatz des Lebens selbst ist. Und darin liegt das Wunder, das heißt die Uebereinstimmung von zwei wesentlich sich widersprechenden Gedanken. Die Stimme schließt, als wahrhaft gespensterartig, mit der Dominante der Tonart,

mit der Majore-Terz angeschlagen. Es ist dieß eine Kirchen-Cadenz; sie gehört der Ewigkeit an, die kein Minore kennt, das Bild irdischen Unbestandes. *Di rider finirai pria dell' aurora.*

Bei diesem Orakelspruche fühlt Giovanni zum ersten Male einen Schrecken, der bis in das innerste Mark seiner eisernen Leibesbeschaffenheit dringt. *Chi va la! Chi va la!* und die Stimme, welche sich entfernt, antwortet ihm in demselben Tempo des Adagio, dessen 3/4 Tact durch die Entfernung verkürzt erscheint: *Ribaldo, audace, lascia ai morti la pace.* Das belebte Nichts läßt sich in einem zweiten Verse noch furchtbarer ertönend hören, und auf's Neue schließt die Cadenz der Ewigkeit das halb geöffnete Grab. Das Accompagnement des Chorals hinter die Statue gestellt, unterscheidet sich von allem Uebrigen nicht allein durch die akustische Färbung, als eben so sehr durch die Harmonie. Die Oboen und Clarinette verstärken die geisterhafte Musik in der obern Octave; die klagendsten Corden des Fagotts vermählen sich in der Mitte mit den Seufzern der hohen Posaunen, und die Baßposaune läßt sich donnernd in gewichtigen Tönen in den Noten der Grundstimme hören.

Der Effect dieses Chorals ist das Höchste und Ergreifendste, was man auf der Bühne hören kann; er ist sogar für gewisse Organisationen, namentlich in der ersten Jugend, zu stark. Ich kenne Jemand, der im Alter von zwölf bis dreizehn Jahren Don Juan zum ersten Male hörte, und in Folge davon sich mehrere Tage fast wie krank fühlte. Der furchtbare Choral hatte sich so in seinem Gehirne festgesetzt,

daß er ihm immer wieder von Vorne bis an's Ende ertönte; es ist dieß eine Pein, selbst wenn die Musik einen angenehmen Charakter hat.

Man suche alle die Gespenster, Phantome, Geister und Kobolde hervor, die nach Mozart auf der lyrischen Scene gesprochen haben; man vergegenwärtige sich den ungeheuern Aufwand an Mitteln, welchen man entwickelt hat, um uns an diese Erscheinungen glauben zu machen. Aber weder Decorationen und Maschinerieen, noch die verschiedenen Instrumente, welche man einzig und allein bei diesen Veranlassungen in Anwendung bringt, noch Alles, was unsere modernen Componisten mit all' den reichen, ihnen zu Gebote stehenden Mitteln versuchen, sind im Stande, den Eindruck, den Mozart zu machen verstand, zu erwecken. Wir begnügen uns nur die berühmtesten unter denselben zu citiren, die wir gehört haben, wie die Erscheinung der Zauberin in der Geisterinsel von Zumsteeg, die classische Erscheinung des Ninus in Rossini's Semiramis, den höllischen Tanz sammt den anderen Teufeleien in Robert der Teufel, und die Teufeleien im Freischütz, welche letztere nach unserer Ansicht weit über denen von Meyer-Beer und noch vieler Anderer stehen. Nun, wir wollen wetten, daß der Commandeur alle seine Nebenbuhler aus der andern Welt überleben wird, weil er ohne Widerrede der Todteste in der ganzen Gesellschaft ist.

Unter allen Gedanken des Gedichtes ist die Einladung zum Nachtessen, welche Don Juan an die Statue richtet, ohne allen Zweifel der abgeschmackteste. Da Ponte er-

laubte sich ohne Weiteres diese Extravaganz und überließ es seinem Mitarbeiter, sie wo möglich genießbar zu machen. Mozart hatte sich aber von Anfang an darauf vorgesehen. Don Juan, so wie die Musik ihn geschaffen hat, ist etwas mehr und etwas weniger als ein Mensch. Alles Vorhergehende in der Rolle und im Charakter knüpft sich musikalisch mit einer bewunderungswürdigen Logik an die Scene der Einladung an. Giovanni konnte sich eines Erbebens bei den Worten des Gespenstes nicht erwehren; und diese innere, im Recitative schlecht verhüllte Bewegung ist für ihn etwas Neues, was ihn bei weitem mehr beunruhigt und quält, als das Wunder, das er mit eigenen Augen gesehen hat. Er sollte Furcht haben! er, der mit einer so mächtigen und wahren Ueberzeugung im Finale des ersten Actes sagte: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temermi fa.* Der Stolz kommt dem wankenden Riesen zu Hilfe. Lies die Inschrift des Grabmales, sagt er zu seinem zitternden Diener, und sogleich erscheint in feurigen Buchstaben die Rache fordernde Inschrift. Nein! nein! nein! spricht er hierauf zu sich, all' dieses eitle Blendwerk hat durch die Wiederholung seine Macht verloren. Du sollst zweimal besiegt werden, armseliger Greis! Ich werde vor Deinem grollenden Schatten so wenig zurückweichen, als vor Deinem schwachen Degen. Leporello! sage ihm, er solle diesen Abend zum Nachtessen kommen. Ist dieß nicht der höchste Eigendünkel, das Delirium einer verkehrten Stärke, welche sich steigert, weil sie zu wanken im Begriffe stand. Eine blinde Wuth hat sich Giovanni's Herzen bemeistert; sein Blut, das

einen Augenblick in seinen Adern gestockt hatte, erhitzt sich und kocht; er hat das Fieber und lacht immer; er scherzt und im bloßen Scherze will er seinen Diener erstechen, der zu langsam seine unsinnigen Befehle ausführt. Wir haben geglaubt, die physiologischen Bemerkungen machen zu müssen, um, soweit es möglich ist, den undefinirbaren Charakter des Stückes, welches folgt, zu erklären; eine Composition, die nichts mit dem Effect gemein hat, welchen das Wunder auf jeden Andern als Don Juan hätte hervorbringen müssen; eine Composition, die zugleich komisch und furchtbar, glänzend und mystisch, voll Neckereien für das Ohr und Erinnerungen an das zweite Gesicht ist; eine Posse, wird man sagen, die bei Mondschein, auf dem Kirchhofe, zur Unterhaltung der Hingeschiedenen aufgeführt wird; etwas, das keinen Namen hat: *O statua gentilissima.*

Wenn man nur den Text und die Declamation der Vocalstimmen betrachtet, so ist der poetische Gedanke des Duetts ebenso einfach, obgleich er getreu und energisch von dem Componisten wiedergegeben wurde. Auf einer Seite Giovanni, der das ganze Decorum einer kalten und spöttischen Unerschrockenheit sich bewahrt, trotz der Gemüthsbewegung, welche er verspürt, und welche übrigens die Lebhaftigkeit der Tempo's, die umherirrende Beweglichkeit der Instrumental-Figuren und selbst die unentschiedene Tonart aus E-Dur, ausdrücken; auf der andern Seite Leporello, welcher zwischen die sprechende Statue und den Degen seines Herrn, also wie zwischen zwei Feuer gestellt, keinen Grund hat, er, der arme Teufel, die zweifache Todesangst zu verbergen, die ihn peinigt.

Contraste dieser Art waren für Mozart stets eine Gelegenheit zu einem herrlichen Triumphe. Im ganzen Duett haben beide Stimmen nur einen Satz gemeinschaftlich: ***Colla marmorea testa ei fa così, così,*** ein Satz, in welchem das Steigen und Fallen der melodischen Intervalle, im Vereine mit dem Rhythmus, die Bewegung des Kopfes der Statue wiedergeben. Aber obgleich die Darsteller dieselbe Melodie singen, so müssen sie ihr doch einen sehr verschiedenartigen Ausdruck geben. Leporello ahmt maschinenartig das nach, was er gesehen hat, wie es etwa ein erschrockener Affe machen würde; Giovanni, der ihn ausspottet, singt im Tone der verächtlichsten Ironie; sein Kopf senkt und erhebt sich stolz.

Das bis dahin, soweit die Musik es zu leisten vermag, verständliche und theatralische Stück, wird allein durch die Instrumentation phantastisch und undefinirbar. Nur einen Augenblick, einen Tact lang wird das Duett durch das Ja des Commandeurs zu einem übernatürlichen Terzett. Diese Antwort des Gespenstes hat auf die Instrumentation influirt, wie es seyn mußte; sie hat aber nur einige ziemlich kurze Spuren zurückgelassen, und, vorher wie nachher, hören wir einige Gänge im Orchester, die entschieden weder auf den allgemeinen Effect der Situation, noch auf die drei sprechenden Personen sich beziehen: Figuren, die bald lebhaft und glänzend, bald muthwillig und phantastisch sind; Accorde der Blasinstrumente, welche mit einer ganz besondern Weise und einem mystischen Zauber auf einer abgebrochenen Cadenz von HDur in CDur abschließen, Bratschenstriche, welche auf

der tiefsten Saite, gleich einem Baß-Phantome summen, mit einem Anstriche von lustiger Ruhe, die einem die Haut schaudern macht. Augenscheinlich drückt das Orchester hier Beziehungen aus, welche in dem Drama nicht angedeutet sind und selbst nicht stillschweigend darin begriffen seyn konnten. Hätte wohl Mozart etwas so bewunderungswürdig Schönes geschaffen, ohne irgend einen Gedanken damit zu verbinden. Wie wäre es, wenn die Stimme aus dem Monumente Echo's in den umherliegenden Gräbern gefunden hätte; wenn bei den furchtbaren und Rache erfüllten Tönen des Schattens andere sanftere Geister erwacht wären: Geister von Jungfrauen, welche vor der Zeit der Empfindungen der Liebe dahingeschieden, Seelen kleiner Kinder, die am Busen ihrer Ammen starben, jener blasse und gleichgiltige, aber sich glücklich fühlende Haufe, nicht mehr leben zu müssen, welcher den Mann von Marmor umschwebt und in matter Fröhlichkeit Scenen aus dem Leben betrachtet, von der er nichts versteht.

Wir nehmen von Anna Abschied in der Arie: *Non mi dir bell' idol mio,* die einzige in der ganzen Oper, in welcher Mozart in förmlicher Uneinigkeit mit seinem Dichter sich befindet. Da Ponte glaubt an Anna's Vermählung und Mozart weiß, daß sie unmöglich ist; Da Ponte läßt sie die Augen auf die Zukunft richten und der Musiker übersetzt diese Hoffnung durch einen melancholischen Rückblick auf die Vergangenheit. Man sage, ob Anna noch Anna in dieser letzten Piece ist? Wo ist die erhabene Heldin des ersten Actes, die Göttin des Sextetts, wo diese Stimme, deren geringste Accente ein tra-

gisches Fieber in uns erregten, welche die Stürme des Orchesters hervorrief, den unsichtbaren Mächten gebot und gleich einem Auserwählten im Strahlenkranze des Ruhmes zum Himmel stieg? Ach! dieser Stimme ist kaum noch die Kraft geblieben, einige Seufzer hervorzubringen. Wie sehr ist das Recitativ: *Crudele! ah nò mio bene* von den beiden ersten verschieden; welche Lebensmüdigkeit und welche Erschöpfung liegt in den Instrumentalfiguren, gegenüber von einem Texte voll Zärtlichkeit und Hoffnung. Das Andante der Arie besteht aus denselben Figuren des Recitativs, welche die Trümmer der Person zu seyn scheinen, und welche, in die Vocalstimme versetzt, einen um so traurigern Gesang hervorbringen, als diese Traurigkeit sich unter einer heitern Miene verbirgt. *Calma calma il tuo tormento,* sagt die untröstliche Anna, indem sie den armen Octavio zu trösten versucht. Zuerst sagt sie es ihm in ziemlich festem Tone; wie sie es aber wieder zu sagen versucht, so bricht der klagende Strich der Violine, der im Recitativ kaum vernehmbar war und mit Gewalt unterdrückt wurde, allen Widerstand und entwickelt sich in einer Reihenfolge fern liegender mit B beschwerter Töne, die ihm allmählig den Charakter der düstersten Melancholie verleihen und den bewunderungswürdigen Schluß des Andante auf einer Fermate herbeiführen. Mozart hat den positiven und wirklichen Sinn des Textes *calma calma il tuo tormento* verlassen, und ihm den zukünftigen und bedingungsweisen gegeben, der im zweiten Gliede des Satzes enthalten ist: *se di duol non vuoi ch'io moro,* eine Anomalie, welche ganz klar die Verschiedenheit der Ansichten

zwischen dem Dichter und dem Musiker beweist. Diese Uneinigkeit setzt sich fort und tritt in dem Allegretto noch deutlicher hervor: *Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me.* Der Dichter sagte sich, als er diesen Text schrieb: da ist die Flamme, die sich neu entzündet. Er täuschte sich; und es war dieß nichts als das letzte Auflodern einer Flamme, wenn ihr Nahrungsstoff aufgezehrt ist, und welches völlige Dunkelheit verkündet. So läßt es uns die Musik verstehen. Das Allegretto ist ein Aufschwung in die unbekannten Regionen, wo die Ruhe wohnt, welche die Seele vorherfühlt und in ihren Leiden sich wünscht. Es ist ein erhabenes Lebewohl, in welches sich einige rasch vorübergehende Erinnerungen eines Lebens voll Liebe, Unschuld und jungfräulicher Poesie mischen, die ein Tag zerstört und in der Blüthe geknickt hat. Zierlich angelegte Rouladen, welche aber ebenso unzeitig sind als die in der Arie *Il mio tesoro intanto* es an rechter Stelle waren, haben diese hohe Elegie ein wenig verdorben. Allein was läßt sich sagen, Mozart mußte einige Gefälligkeit für eine Sängerin zeigen, welche so viele gegen ihn gehabt hatte. Die Saporeti war nur eine kleine Provinzial-Primadonna, bescheiden und nicht sehr anspruchsvoll, dabei aber eine gute Musikerin. Sie wollte wohl Anna singen, so wie sie der Meister geschaffen hatte, wenn er sie dagegen durch einige Rouladen mit einem hohen *Staccato* vermischt, am Ende ihrer Rolle entschädigen wollte. Das *Staccato* war wahrscheinlich ihre Hauptstärke. Konnte man so billige Bedingungen abschlagen. Zwei Linien zu viel in einer Partitur von 500 Seiten, das war ein trefflicher Han-

del für den Componisten. Man denke sich, was aus der Oper der Opern geworden wäre, wenn Mozart mit den hohen singenden und Rouladen machenden Mächten zu thun gehabt hätte, welche die Gewohnheit haben dem Maestro ganz genau und in's Einzelne gehend, den Gang ihrer Arien vorzuschreiben, ungefähr so wie eine Gesandten-Excellenz mit seinem Oberküchenmeister den Speisezettel zu einem diplomatischen Diner entwirft.

Finale. Allegro assai DDur $^4/_4$. Man hat die ersten Scenen des Finale's getadelt, indem man sie schwach in Musik und leer an Handlung fand. Man hat dabei vergessen, daß sie nur vorbereitend sind; und als Vorbereitung halten wir sie für die glücklichste Erfindung. Der poetische Gedanke daran ist bewunderungswürdig. Die meisten der handelnden Personen haben von dem Zuschauer Abschied genommen; die edelen Neigungen und der edele Glauben sind verschwunden. Der Heros des Dramas bleibt allein, sich an Nichts mehr haltend als an den Wurzeln des Egoismus, wie ein von Rinde und Blättern entblößter Baum. Eine letzte Anhänglichkeit, die durch Alles, was sie zerstören sollte, sich vermehrt, klopft noch einmal an diese Pforte, deren Schwelle bald das Kraut der Vergessenheit bedecken soll. Dieses letzte Band bricht wie alle anderen an dem undurchdringlichen, verhärteten Felsenherzen. Unterdessen ist es spät geworden; es sind keine ungelegenen Besuche mehr zu fürchten; nach dem Genusse eines gastronomischen Males und einer wollüstigen Musik, geht man zu Bett, um ruhig zu schlafen und morgen zu neuen Genüssen zu erwachen. Man

geht zu Bett, aber in dem Grabe; man schläft ein, aber um nicht wieder zu erwachen.

Nach so vielem Umherschweifen und so vielen nächtlichen Abenteuern sollte man denken, daß Don Juan, als er nach Hause kam, etwas ermüdet gewesen sey. Doch nein, er ist unermüdlich und überdieß Philosoph, stets aufgelegt, den Genuß anzunehmen, unter welcher Form er sich darbietet, als Austausch oder Entschädigung der Genüsse, die fehlgeschlagen haben. Im Ganzen war der heutige Tag ein verlorener; die Zahl des Registers ist sich gleich geblieben; dagegen hat sich Giovanni einen vortrefflichen Appetit geholt, *un barbaro appetito*, wie sich sein Diener ausdrückt. Glücklicherweise findet sich das Nachtessen, das aus Veranlassung der Hochzeit Zerlinens bestellt worden war, noch unberührt; da weder Ball noch Hochzeit zu einem guten Schlusse hatten geführt werden können. Um das Maß des glücklichen Zusammentreffens voll zu machen, so sind die Musiker, welche man mitten im Tanze so plötzlich unterbrochen hatte, noch nicht weggegangen; sie haben sich an das Buffet zurückgezogen, wo sie reichlich mit Speise und Trank versehen wurden. Alles trifft sich so vortrefflich, daß, als der Herr der Wohnung nach Hause kommt, er den Saal erleuchtet, das Mahl aufgetragen und das Orchester bereit befindet. Es bedurfte nicht so viel, um die so eben gehabten Erscheinungen bis auf die Erinnerung zu verwischen; denn der idealste Zug in Don Juan's Charakter ist eine gänzliche Gleichgiltigkeit gegen die Vergangenheit und die Zukunft. Er gehört unter jene unauffindbare Sorte von Menschen, die nur für den gegenwärti-

gen Augenblick leben. Was nicht mehr oder noch nicht ist, gehört bei ihm nur zu den chimärischen Abstractionen.

Das Finale fängt heiter und glänzend an. Aus vollem Orchester ertönen festliche Klänge, welche dazu einladen, den Platten und Flaschen volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. ***Già la mensa è preparata!*** Sobald Giovanni sich zur Tafel gesetzt hat, beginnen die Musiker sogleich. Diese Herren, mit denen wir bereits während des Balles im ersten Acte Bekanntschaft gemacht haben, sind auf dem Laufenden mit dem Modegeschmacke und den musikalischen Neuigkeiten. Sie spielen, ohne sich viel um die Satzübergänge zu bekümmern, eine Reihe von Lieblingsstücken, welche den Opern entnommen sind, die im Jahre 1783 in Gunst standen. Ist dieß nicht ein außerordentlich glücklicher Gedanke, eine im höchsten Grade belehrende Lection in einer Oper, welche so lange dauern wird wie die Musik selbst, die Erinnerung an ephemere Productionen eingelegt zu haben, welche die Mode über Don Juan stellte. Würde sich noch Jemand dieser Melodieen erinnern, dieser Schatten vergangenen Genusses, wenn Mozart sie nicht als Tafelmusik benützt hätte, als leichte Musik, welche sich vollkommen mit den gastronomischen Genüssen verträgt, trotz des Sprüchwortes, daß ein hungeriger Magen keine Ohren hat. Und während man diese Musik aufspielt, ißt, lacht und trinkt man; Leporello lobt die Musiker und den Koch; er bringt ein Stück Geflügel auf die Seite und der Herr, welcher den Diebstahl nicht zu bemerken sich den Anschein gibt, befiehlt ihm mit seinen vollen Backen zu pfeifen. Um diese Possen so unterhaltend zu

machen, als sie ohne Musik flach gewesen wären, hatte Mozart den Muth, eine der schönsten Arien aus seinem Figaro zu entnehmen*). Bereits hat aber der Hahn zum dritten Male gekräht. Es kommt Jemand die Treppe herauf. Wer kann noch so spät in der Nacht kommen, der sich noch nicht zu Bett gelegt hat, oder vor der Morgenröthe schon wieder aufgestanden ist. Es ist Donna Elvira. Die Musiker, welche die Gebräuche und Gewohnheiten des Hauses kennen, machen sich sogleich davon, wie sie eine Frau erscheinen sehen und das dramatische Orchester nimmt ein Allegro assai aus BDur $^3/_4$ Tact auf. Nie war Elvira edeler und rührender als in dieser Scene. Sie kommt nicht mehr, um Giovanni zu bitten, Mitleiden mit ihr zu haben; für ihn selbst beschwört sie ihn, auf den Knieen und mit welch' unwiderstehlichem Ausdrucke: *Ah non deridere gl' affani miei*. Diese Stimme hätte die Reue Abadonna's, des gefallenen Engels beschleunigt; sie hätte Faust sicherer bekehrt als Margarethen's Thränen. Und Don Juan? Stärker von Herzen und Logik als Faust, und vielleicht Mephistopheles ebenbürtig, wenn dessen Körper, als Dämon in Menschengestalt nicht ein schlechter Spaß wäre, Don Juan fühlt sich, eben dieses Unterschiedes

*) Dieß bringt uns unwillkürlich auf die wahre Bedeutung der Nozze, hinsichtlich der historischen und progressiven Ordnung der Werke Mozart's. Figaro enthielt im Keime den Charakter des Dissoluto punito und gab das erste Muster der Form und des lyrisch-dramatischen Zuschnittes in dieser letztern ab. Figaro war also nichts als eine große und schöne Studie, die an einem antimusikalischen Libretto ausgeführt wurde, um zu Don Juan, dem musikalischsten aller Dramas zu gelangen.

wegen, ergriffen; *Io ti deredire?* Nein, wahrhaftig, er denkt nicht mehr daran, über diese Frau zu lachen, die ihm noch nie so schön vorgekommen; und das verderbt eben die Sache. Denn man sieht, daß Elvira's Augen, von Zärtlichkeit feucht und funkelnd von Begeisterung, ihr anmuthiges Niederknien, ihre weißen Schultern, ihre schönen Arme, die sich gerundet zur Bitte erheben, schon zum Voraus den Eindruck ihrer Rede zerstören. In Ermanglung aller andern Gesellschaft kann Giovanni nichts erwünschter kommen, als die zurückzuhalten, die sich bei ihm eingefunden, obgleich er sie nicht erwartet hatte. Das kalte grobe Benehmen von Anfang verwandelt sich in eine Art von Galanterie. Das *cosa volete,* womit Elvira bei ihrem Eintreten empfangen worden, war eine Unverschämtheit, das *che vuoi mio bene,* das er nach einer kurzen Prüfung und einem augenblicklichen Ueberlegen an sie richtet, klingt fast zärtlich. Hierauf setzt er hinzu, mit einem Arme sie um den Leib fassend: *E se ti piace, mangia con me.* Sein unwürdiges Entgegenkommen wird mit Abscheu zurückgewiesen. Ha! da sie diesen Ton gegen ihn annimmt, so zeigt ihr Giovanni, was man damit gewinnt, wenn man Morgens um drei Uhr den Leuten Moral predigen will. Sermon für Sermon, er kann ihr auch predigen: *Vivan le femine! viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità.* Epikur's Philosophie und Anakreon's Poesie verschmelzen sich in dieser Melodie, welche in einigen Sätzen den vollkommenen Libertin, den Wüstling aus Temperament und System zusammenfaßt. Er ist da, man hat ihn vor Augen, nachläßig hingestreckt in seinem Armstuhle,

sein Glas gleich einem Paniere ausgestreckt, mit dem Ausdrucke der Wollust in den Augen, der unreinsten Freude im Herzen, zufrieden und stolz auf sich selbst, in seinen unzerstörlichen Egoismus gehüllt, die Schleußen des Wassers öffnend, ohne auf die zu achten, welche darin ertrinken. Er fürchtet Nichts, kümmert sich um Nichts; er trinkt, er liebt, er singt, er genießt; er ist der beste Junge auf der Welt: *Vivan le femine! viva il buon vino.* Er ist malerisch in dieser Scene, wie beinahe in allen, in welchen er erscheint.

Nachdem der letzte Versuch Elvira überzeugt hatte, daß keine Hoffnung vorhanden sey, will sie sich auf immer von dem Orte des Verderbens entfernen; eine Art von Nebel verbreitet sich im Orchester; die Lampen des Banquetts erbleichen und verlöschen eine nach der andern; Elvira stößt einen furchtbaren Schrei aus und stürzt einer Seitenthüre zu. Don Juan, der diesen Schrei gehört hat, befiehlt Leporello nachzusehen, was es gebe. Dasselbe nebelhafte **crescendo** begleitet die Schritte des Abgesandten. Leporello prallt zurück, indem er in einem andern Accorde der verminderten Septime Elvira's Schrei wiederholt. *Che grido indiavolato!* Was gibt es denn? sprich, sprich, sprich Unglücklicher! Giovanni's Fragen scheinen ziemlich ruhig; warum werden sie aber in so rascher Aufeinanderfolge wiederholt. Sollte er bereits die Antwort ahnen?

FDur, $^4/_4$, **Allegro molto.** Man verlange jetzt von Leporello keine Possen mehr. Diese Zeit ist für ihn, wie für seinen Herrn vorbei, und möge das Gezisch des ganzen Parterres dem unedlen Histrionen zu Theil werden, der sich von

jetzt an nur noch den geringsten Spaß erlaubt. Ein Darsteller in der Oper muß sein Spiel stets nach der Musik richten, und hier drückt die Musik die höchste Seelenangst aus. *Ah signor, per carità, non andate fuor di quà.* Leporello stößt diese Worte keuchend aus; die Biegungen seiner Stimme möchten sich gern nach einem convulsivischen Schrecken moduliren, dessen innere Bewegungen unaufhörlich wechseln; aber die Modulation stößt auf einen unbesiegbaren Widerstand. Welche Harmonie auch erscheint, das obstinate *F* des Basses schneidet ihr den Weg ab und wirft sie sogleich, von Dissonanzen übertönt, zurück. Es gleicht jener Spannung der Brust, welche man verspürt, wenn man lange Zeit aus Leibeskräften gelaufen ist, und welche bei jeder Sylbe Schmerzen verursacht, sobald man zu sprechen versucht. Dieser Gesang, obgleich abgerissen, bildet eine sehr charakteristische Melodie, in welcher die vorübergehenden Kreuze, welche zugleich die natürliche Note mit der chromatischen von demselben Werthe zieren, eine fahle und schillernde Färbung verbreiten, etwas halb Reales und halb Phantastisches, gleich den ersten, noch etwas zweifelhaften Kundgebungen des Wunderbaren in einer Gespenstergeschichte. Endlich findet Leporello den freien Gebrauch der Sprache wieder; aber die donnernden Schritte, die er auf der Treppe gehört hat, hämmern in seinem Gehirne, wie wenn sein Schädel ein Amboß wäre. Der Schrecken hat eine tönende Maschine daraus gemacht, welche vermöge eines physiologischen Gesetzes das abgemessene Geräusch, das den Sitz der Empfindung erfaßt hat, mechanisch wiedergibt. *Ta, ta, ta, ta;* und als sein Herr

ihm befiehlt, sich deutlicher auszudrücken, antwortet er von Neuem *ta, ta, ta, ta*, was keine Posse, sondern der Beweis ist, daß Mozart in die Geheimnisse der menschlichen Organisation eingedrungen ist. Die Thüre wankt bei den Schlägen des Orchesters. — Hören Sie es, lieber Herr? — Oeffne! — Dießmal verweigern aber die Beine des nur zu getreuen Dieners durchaus den Dienst. Oeffne, sage ich Dir! — Er könnte den Unglücklichen eher tödten, als daß er ihn von der Stelle brächte. Alles, was er herausbringen kann, sind langgedehnte Seufzer, die von den Schlägen, die sich verdoppeln, unterbrochen werden. Oeffne! aber nein, mit diesem Elenden ist nichts mehr anzufangen. Oeffnen wir also selbst. Eine fast vollständige Dunkelheit herrscht jetzt auf der Scene; es bleibt jetzt nur noch das Licht zweier Wachskerzen übrig, die wie zu ihrem eigenen Leidwesen, in ihren silbernen Leuchtern, auf dem Speisetische brennen. Giovanni ergreift einen dieser Armleuchter, und mit dem entblößten Degen in der andern Hand schreitet er entschlossen der Thüre zu, welche er mit dem Fuße aufstößt. Ein leuchtender Luftstrom verlöscht die Wachskerze; die Scene färbt sich schwach mit einigen bläulichen Streifen, Blitze fahren im Zickzack an den gothischen Fenstern herab, ein dumpfer Donner rollt unterirdisch. In der Vertiefung der Decoration wird die riesenhafte Gestalt des Commandeurs sichtbar, weiß, unbeweglich, von einem matten Lichtscheine umgeben. Andante $^4/_4$ D Moll.

Bei dieser Erscheinung meint man, habe die göttliche Rache, Tropfen für Tropfen im Schweigen der ewigen

Geheimnisse gesammelt und aufgehäuft, endlich den Rand des Gefäßes erreicht, um auf ein verabredetes Zeichen überzulaufen, und in furchtbarer Ueberschwemmung alle Schrecken des letzten Urtheils über die Zuhörer zu verbreiten. Wie war es möglich, daß der Kopf eines Menschen, ohne zu zerbrechen oder wahnsinnig zu werden, diese Accorde hatte zur Welt bringen können, die Alles über den Haufen werfen und mit sich fortreißen, welche auf der Seele wie das Gewicht des ganzen menschlichen Elendes, in eine zerschmetternde Masse vereinigt, wie das Bewußtseyn der verderblichsten und nie mehr gut zu machenden Katastrophe, wie die Verwirklichung der Vorgefühle und Bilder lasten, welche man mit so vielem Abscheu von sich entfernt! Hier zerreißt der allegorische und immer lichter werdende Schleier, welcher die menschliche Handlung des Dramas deckte; hier hört die Fabel, das Libretto auf. Das ist der Besuch in Person, welchen Jeder von uns seiner Zeit zu erwarten hat, dieser Besuch, die einzige reale Wirklichkeit, die einzige unfehlbare Gewißheit, die es in unserm Leben gibt. Wie Don Juan müssen wir ihm die Pforte öffnen und möge es Gott gefallen, daß der furchtbare Sänger uns bei unserm letzten Concerte etwas Anderes vorzutragen haben möge.

Sobald das Gespenst erscheint, wirft sich Don Juan mechanisch rückwärts; aber fast ebenso schnell sich wieder fassend, schreitet er in gemessenen Schritten dem andern Ende des Theaters zu, wirft seinen Degen weg und nimmt die Stellung eines Menschen an, der entschlossen ist, Allem zu trotzen. Die Blässe, die ihn bedeckt, ist nichts als der Re-

fler der Todtenerscheinung auf den Zügen des Lebendigen, der sie betrachtet; die Seele ist nicht erblaßt. Er weiß, daß er verloren ist, verloren für Zeit und Ewigkeit, aber er entschließt sich nicht, um Gnade zu bitten. Die Unbußfertigkeit am Ende wird der letzte und höchste Triumph seines Stolzes seyn. Er mag fallen, aber gleich dem Colosse von Rhodus, ohne die Knie zu beugen oder den Kopf zu senken. Auf diese Weise spricht sich die Situation zwischen zwei redenden Personen aus, welche allein in dem ganzen weiten poetischen Universum eine solche Unterredung anknüpfen und zu Ende führen konnten. Es ist dieß ein zweites Duell zwischen Don Juan und dem Commandeur; beide haben aber die Waffen gewechselt. Dießmal kämpft der Greis mit dem Blitze, und Giovanni hat ihm nichts, als die erstaunliche Energie seines verkehrten Willens entgegen zu setzen.

Wir haben diese Scene im Auszuge im Andante der Ouverture gehört. Wie furchtbar und imposant die instrumentale Erinnerung an das Ereigniß auch gewesen seyn mochte, so schwach erscheint sie deßhalb doch neben der wirklichen Handlung. Statt des vollkommenen Minore-Accordes, mit dem die Ouverture anhebt, bilden hier Accorde der verminderten Septime den Anfang, welche zu gleicher Zeit, mit aller Macht, zwanzig Orchester-Stimmen in Angriff nehmen und nach welchen eine Harmonie erhabenen Choralgesanges folgt. Die Octaven der Blasinstrumente werden hier durch die Stimme des Phantoms ersetzt, was den dumpfen und mystischen Schrecken in einen donnernden Schrecken verwandelt, und die wunderbare Dämmerung in eine von überna-

türlichem Feuer erhellte Tagesnacht. Die mit sparsamer Weisheit verwendeten Posaunen haben dem Componisten diesen kostbaren Vortheil verschafft. Es hätten diese, heut' zu Tage so verschwenderisch verwendeten Posaunen nicht gleich dem Rufe zum Gerichte getönt, wenn sie Mozart nicht zum speciellen und ausschließlichen Accompagnement des Todes gemacht hätte; und wenn er, ihren Effect zum Voraus benützend, sie das ganze Stück hindurch in Requisition gesetzt hätte.

Gewöhnlich, wenn die Musiker Schrecken erregen wollen, so suchen sie nicht denselben durch ein Ensemble von Effecten hervorzubringen, die noch unter sich verbunden und einem untheilbaren Ganzen untergeordnet sind; sie häufen mehr die Effecte auf, als daß sie sie combiniren; ihre häufig sehr glücklichen und sehr schönen, aber beinahe immer ziemlich heterogenen Erfindungen haben keinen andern Rapport als ein immerwährendes Ueberbieten der einen über die anderen, was natürlich die Sachen zum Extrem treibt. Man könnte die Componisten nicht darüber tadeln, wenn sie damit ihren Zweck erreichten; und es möchte sogar einem Menschen von Talent sehr schwer fallen, auf diesem Wege fehl zu gehen. Durch dieses Chaos von Dissonanzen, diese wahnsinnigen Modulationen, dieses wilde Brüllen des Orchesters, diese Unordnung und diesen Tumult muß nothwendiger Weise Schrecken zu Wege gebracht werden, aber ein äußerer und materieller Schrecken, ungefähr so, wie der im Melodrama. Wir citiren als Muster den Schluß der phantasmagorischen Scenen im Freischütz. Nach diesem Systeme konnte und durfte

die Erscheinung in unserer Oper durchaus nicht behandelt werden. Dann ist sie in allen ihren Theilen vollkommen homogen und vollkommen verbunden; die Abwechselungen von Schatten und Licht, von forte und piano, von Dissonanzen und Harmonie, folgen sich regelmäßig; das gegen das Ende etwas beschleunigte Tempo hört nicht auf mäßig zu bleiben. Alles dieß ist regelmäßig und correct, und sieht nicht sehr schwarz und fast ruhig auf dem Papiere aus. Und doch, was sind die Schrecken der Wolfsschlucht, was sind alle poetischen und musikalischen Schrecken zusammen genommen, vor diesem Schrecken, welcher gleich von Anfang an: *Don Giovanni a cenar teco m'invitasti e son venuto* den höchsten Grad erreicht zu haben scheint, dennoch sich immer mehr steigert und einen unter dem Schatten seiner riesigen Fittige begräbt, welcher zugleich die Sinne, das Herz und die Phantasie durchdringt und zuletzt in seinem unerbittlichen Fortschritte bis zur Sphäre der Intelligenz dringt, und unbesiegbar düstere und trostlose Gedanken erweckt. Man frägt sich schaudernd, ob Alles, was in uns ist, nicht ebenso irgendwo außer uns sich wieder finden muß, und ob die gräßlichsten Visionen der Seele, welche sich in der musikalischen Analogie verwirklicht haben, nicht eines Tages sich mit einem substantiellern Körper und noch positiveren Formen als diese Analogie bekleiden werden. Hört Ihr diese Accorde stets sich wiegend auf einem gleichförmigen Rhythmus, die aber bei jeder Wiederholung der äußern Reden, welche aus dem Munde des Phantoms ertönen, kläglicher und herzzerreißender lauten; und dieses Unisono aus der

andern Welt auf ungewöhnlichen Intervallen, die jeder menschlichen Empfindungsart fremd sind; und dieses Erbeben des Orchesters auf der gräßlichen Dissonanz der Minore-Secunde, und diese langen, seufzenden Tonreihen, welche steigen und fallen, die heulen und vergeblich sich mitten durch eine verzweifelnde Modulation, gegen die fatale Note abmühen, deren Unbeweglichkeit sie verfolgt, drängt und erdrückt. Hört Ihr es wohl! Das ist der Sinn des Gespräches, das sind die wahren Worte der Erscheinung; das ist der Tod, das Urtheil und die Verdammung; das ist der Zielpunct und die Moral des ganzen Stückes. Welche Moral, großer Gott! Diese läuft wenigstens nicht Gefahr, so schnell vergessen zu werden, als die anderen Beschlüsse, die von der dramatischen Justiz ausgehen, wenn sie das Verbrechen bestraft und die Unschuld triumphiren läßt. Arme dramatische Gerechtigkeit! Wird das Verbrechen nicht stets zu ihr sagen: Du bist allerdings die Herrin, nach Belieben die Ereignisse eines Theaterstückes zu ordnen und mich nach Deinem Gutdünken sprechen zu lassen. Ich, das Verbrechen, das nicht Komödie spielt, ich lache darüber. Geißele mich, so viel Dir beliebt mit moralischen Tiraden, die Du mir in den Mund legst, hänge mich im Bilde auf, ich werde nicht verfehlen, zuerst von meiner Loge oder von meinem Stuhle vom ersten Range aus Dir Beifall zu klatschen, wenn es mir nur in der Welt gut geht, wie es so meistens meine Gewohnheit ist. Was wird die dramatische Justiz ihm darauf antworten? Ich verstehe nichts davon, ich weiß aber vollkommen, was der Componist des *Dissoluto punito* darauf hätte antworten kön-

nen, und zwar folgendes: weit entfernt, Dich der Gerechtigkeit Anderer auszuliefern, überliefere ich Dich nicht einmal den Gewissensbissen, was Deine eigene Gerechtigkeit gewesen wäre. Im Gegentheile, in meinem Stücke trittst Du wohlgemuth und ungestraft die Menschen mit Füßen. Niemand ist stark genug, Dich zu strafen. Ich sinne nichts gegen Dich aus, sondern ich schaffe eine Wirklichkeit außerhalb der Ereignisse, der Handlungen und der Worte; und in dieser Wirklichkeit soll weder Du, noch irgend sonst Jemand das authentische Bild, den lebenden Abdruck einer tief verbrecherischen Seele mißkennen, in der Stunde, in welcher Alles ihr entwischt, Alles, selbst bis auf die Hoffnung auf das Nichts. Die einzige Thatsache, welche ich voraussetze, ist das Kommen des weißen Mannes, und Du weißt, daß der weiße Mann für Dich, wie für Jedermann kommen wird.

Uebrigens, welche Vortheile hat Mozart dem Verbrechen eingeräumt, als er endlich den unvermeidlichen Besucher einführte. Wo ist der große Schuldbewußte, der sich schmeichelte, ihn wie Don Giovanni zu empfangen? Um darüber urtheilen zu können, wollen wir die andere Hälfte des Dialogs prüfen, das Erhabene dem Erhabenen gegenüber. Von den beiden recitirenden Stimmen, die sich wie im Duett vereinigen, stützt sich die erstere auf die Totalität der Kräfte des Orchesters; es ist dieß das Phantom mit den Schrecken im Gefolge, ausgerüstet mit aller Gewalt eines Sachwalters der Vorsehung. Die andere Stimme ist schwach accompagnirt. Das ist der Mensch, in vollständigem Verlassenseyn von dem, was seine äußere Kraft ausmachte, vertheidigungs-

und hoffnungslos dem eisernen Arme der Nothwendigkeit überliefert. Nur der individuelle Wille hält ihn in diesem furchtbaren Kampfe aufrecht; aber dieser ist gerade unter allen Kräften des Menschen der reellste und stärkste, und er kommt hier in einer erhabenen Größe zum Vorschein, der Giovanni's Rolle noch an keiner Stelle sich genähert hatte. *Non l'avrai giammai creduto, ma farò quel che potrò.* Ein Ueberrest von Angst verräth sich in diesem Satze, dem ersten, welchen Don Juan an den Geist des Commandeurs richtet und während desselben hört man zwei Violinfiguren, die schon am Eingange der Ouverture sich bemerklich gemacht hatten, wovon die eine melodisch und klagend, die andere begleitend murmelnd ist, gleich dem Nachtlüftchen, das über das Gras des Kirchhofes hinstreicht. Sobald aber die lange Periode, in welcher sich die furchtbaren Tongänge entrollen, zu Ende ist, gewinnt Giovanni wieder seine Zuversicht, *parla dunque! che chiedi? che vuoi?* Nie ist etwas Größeres auf der Bühne ausgesprochen worden. Und wenn er hinzusetzt: *parla, parla, ascaltando ti stò,* so erreichen Mitleiden und Bewunderung den Gipfel, und es ist nicht einer unter den Zuhörern, der sich nicht versucht fühlte, zu rufen: Gnade! Gnade dem großartigen Verbrecher. Während dieses Satzes, der in A Moll schließt, ertönt der Grundton, gleich einer dumpfen und furchtbaren Todtenglocke, allein aus dem erschrecklichen Schweigen der Singstimmen heraus. Man erräth, daß unerhörte Dinge sich vorbereiten. Plötzlich erwecken die Donner des Gespenstes, die auf diese monotone Todtenglocke treffen, eine Reihenfolge von Accor-

den, die selbst für einen Sprachlehrer schwer zu analysiren wären; eine Reihenfolge, in welchen das Chromatische und Enharmonische auf eine Weise vermischt und verschmolzen ist, daß das Ohr nicht mehr weiß, wo es ist, noch woher es kommt, noch wohin es geht und in welcher die Einbildungskraft vollends unter der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge und dem Schrecken der Bilder, von denen es erdrückt wird, erliegt. Sie gleicht einem innern Spiegel, in welchem sich gedrängt und in zahlloser Menge die Abscheulichkeiten eines ganzen Lebens voll Verbrechen abspiegeln. Jeder Schlag des Herzens erweckt ein neues Schreckbild, welches der Orcan des **crescendo** sogleich wieder verjagt, um andere Schattenbilder an deren Stelle zu setzen, die ebenso schnell wieder verjagt werden. Das Ganze kettet sich wie zu einer beweglichen Linie furchtbarer in Flammen gegrabener Arabesken. Bei jedem Satze um einen halben Ton steigend, gelangt das Gespenst zu den höchsten Corden seiner Stimmlage und schließt diese unbeschreibliche Periode auf der Dominate von B Moll. Nun kommt in dieser neuen Tonart, im Charakter einer großartigen romantischen Reminiscenz die doppelte Figur der Violinen wieder zum Vorschein; der Dialog wird gedrängter. Eine Stimme, welche die Wolken zu durchdringen und die Erde zu öffnen scheint, fragt Giovanni, ob er zur Reise bereit sey? **Rī-sōl-vi? Vĕr-rā-i?** Der Sünder antwortet: ***Ho fermo il core in petto; non hò timor, verrò.*** Ein dem Heroismus abgetrotzter Ausruf, der durch nachahmende Gänge von erstaunlicher Kraft unterstützt wird. Das Phantom, welches bis dahin unbeweglich geblieben war, streckt

Giovanni die Hand hin, der ihm die seinige reicht. Eiseskälte durchdringt die Adern des verwegenen Epikuräers. Der Schmerz entreißt ihm einen Schrei: **Ohimè!** Von diesem Tacte an gewinnt das Tempo des etwas beschleunigten Andante nach und nach die Lebhaftigkeit und das Feuer eines Allegro, durch den häufigern Wechsel der Sätze des Dialoges und durch das Wogen, welches sich in den Instrumental-Figuren kundgibt. Das **tremolo** ergreift selbst die Grundlage der Harmonie; der Abgrund geräth in Gährung in Erwartung seiner Beute. Gänge des Basses, die ganz genau an die Duellscene erinnern, stürmen wüthend gleich steigenden Wogen einher, und fallen wie diese von ihrem höchsten Gipfel in die Tiefen zurück, aus denen sie sich erhoben haben. Bewundern wir die tief gedachten Gründe des Musikers. Diese Baßstriche, diese kräftigen Angriffe, das colossale Bild der letzten Handlung der Tapferkeit, welche der Arm des Commandeurs ausgeführt hatte, rufen keine Nachahmung mehr bei den anderen Stimmen hervor, das heißt sie begegnen keinen Paraden mehr, wie bei dem irdischen Duell. Die Violinen, welche auf so mörderische Weise Giovanni's Degen geführt, sind nicht mehr da, um dieselben zurückzuweisen. Jetzt liegt der Degen als unnöthiges Werkzeug zu den Füßen seines Herrn; denn er kann den Commandeur nicht zweimal tödten. Diesen Adern ist kein Blut zu entlocken und das Giovanni's ist in der Hand seines unverwundbaren Gegners zusammengeronnen. Die Wiedervergeltung ist furchtbar. Der Sieger im ersten Acte wird aufgefordert seine Niederlage einzugestehen. Schon blinkt, in

einem Haare hängend, das Schwert der ewigen Bestrafung, das stets trifft und immer tödtet, über dem Haupte des Sünders. *È l'ultimo momento! pentiti scellerato! pentiti, pentiti;* und diese niederschmetternde Aufforderung, auf welche Giovanni beständig mit *nò* antwortet, rollt jedesmal, gleich dem Echo der Hölle donnernd dahin, bis von der unsichtbaren Sanduhr, welche die Zeit des Aufschubes bemißt, das letzte Korn abgelaufen ist. Die Sendung des Commandeurs ist zu Ende; der unwiderrufliche Spruch fällt auf den Verworfenen in schweren und langsamen Choral-Noten; die Harmonie erstirbt im Unisono; das Gespenst ist verschwunden.

Wenn der Beschluß in dem Augenblicke ausgeführt worden wäre, in dem er ausgesprochen wurde; wenn Giovanni todt zu den Füßen des Commandeurs niedergefallen wäre und der Vorhang mit ihm, so würde das Ende das Werk gekrönt haben, und Mozart, zu den Säulen des Hercules in der musikalischen Kunst erhoben, wäre da stehen geblieben, ubi defuit orbis, gleich jenen Erforschern der hyperboräischen Länder, die ihre Reise nicht weiter fortsetzen konnten, weil die Welt zu Ende war. Gewisse Rücksichten erlaubten aber weder dem Dichter, noch dem Musiker die Oper, oder wenigstens die übernatürliche Scene auf diese Weise zu beendigen. Da Ponte, als gewandter literarischer Arbeiter, der sowohl das Publicum seiner Zeit als die Bedingungen des scenischen Effects im Allgemeinen aus dem Grunde kannte, urtheilte ganz richtig, daß der Titel des Stückes: *Il Dissoluto punito* und die Erwartung, welche dieser Titel erweckte, nicht sehr gerechtfertigt erscheinen würden, wenn

man die Bestrafung nicht sähe; denn unter tausend Individuen, welche es vollkommen verstehen, in der Oper zu sehen, ist es ein Glück, wenn man deren zehn trifft, die zu hören verstehen. Aus diesem Grunde mußten die Verdammniß und die Hölle auch dem Auge sichtbar werden. Der Dichter ließ daher auf den Mann von Marmor, der in seinem Libretto eine ziemlich armselige Maschine ist, etwas Solideres und mehr in die Augen Fallendes folgen, ***un coro di spettri*** (Chor von Gespenstern), Geister, Larven, Furien, Teufel, den ganzen Hof Pluto's in großer Gala. Man weiß, welchen Genuß dieser classische Pomp unseren Vätern machte. Don Juan, welchen der Componist die furchtbarsten moralischen Qualen hat ausstehen lassen, wird nach diesen auch den physischen Qualen überliefert: ***Che m'agita le viscere!*** ein gewagtes Bild, welches über da Ponte's Zeitalter hinausging, und bei welchem Mozart nicht stehen zu bleiben für nöthig hielt. Ihm, dem Musiker, der das herzzerreißende Geschrei in höchster Natürlichkeit wiederzugeben verstand, wäre es leicht gefallen, die verzweiflungsvollen Schmerzen aus den innersten Eingeweiden heraus ebenso natürlich darzustellen; allein er war weit entfernt, zu vermuthen, welche fruchtbringende Ader diese medicinisch-chirurgischen Operationen dem Theater öffnen würden. Wir haben die Gründe des Dichters angeführt, hören wir nun auch die des Componisten. Mozart mußte anerkennen, daß es unmöglich sey, das letzte Finale mit einer Scene im Tempo des Andante zu schließen, die allerdings die wichtigste im ganzen Stücke ist, und welche pp mit einigen ganzen Noten, von einer ein-

zigen Stimme gesungen endigt, die im Orchester, gleich dem Schatten selbst verschweben. Ebenso sah er ein, daß nach einem Stücke von so erhabener psychologischer Tiefe es passend sey, die Seele wieder zu erheben, welche durch so viele furchtbare Stöße heruntergestimmt worden war, und daß man zum Schlusse ein Feuerwerk für das Ohr abbrennen müsse, gerade wie da Ponte das Bedürfniß eines glänzenden Schlußsatzes für die Augen gefühlt hatte. Aus diesem Grunde hängte er dem Andante ein Allegro von fünfzig Tacten und nicht mehr, an; es ist dieß eine Effectmusik, welche der Lärmen auf den Brettern, und ebenso der scenische Lärmen verlangen, weil es keinen mächtigern Bundesgenossen gibt, als den musikalischen Lärmen. Das ist Alles recht gut; das dauert nicht lange und Jeder geht zufrieden weg. Es handelt sich hier nicht mehr darum, zu wissen, welche Gattung von Schauspiel man uns bieten wird, oder ob die Herren Regisseure, Decorateure, Theaterschneider und Maschinisten noch immer fortfahren, ihre Welt nach dem Bilde eines Einfaltspinsels zu schaffen. Sie mögen mich wegen dieses Ausdruckes entschuldigen; aber ist es glaublich, daß wir, die Zuschauer des neunzehnten Jahrhunderts, die wir endlich begreifen, was Don Juan ist, noch immer verurtheilt sind, die Finalscene des wunderbaren Meisterwerkes in den mythologischen Tartarus versetzt zu sehen, der von einer Legion Comparsen überschwemmt und förmlich dadurch lächerlich gemacht wird, indem sie mit allen möglichen Farben beschmiert sind, ungeheuere Perrücken von Hanf auf dem Kopfe sitzen haben, mit rauchenden und übelriechenden Fackeln um Don

Juan herumhüpfen, und welche gleich den einigen dreißig Kindern, männlichen und weiblichen Geschlechtes, des der Vielweiberei angeklagten Rochus Pumpernickel, um ihren vorgeblichen Vater herumtanzen, der sie zu allen Teufeln wünscht*). Es bedürfte sicher keines großen Aufwandes von Phantasie, um an die Stelle dieser unwürdigen Darstellungsart eine andere weniger lächerliche und passendere zu setzen. Haben wir denn nicht die Phantasmagorie. Nun, so lasse man im leeren Raume drohende Gespenster vorüberschweben, gräßliche Larven, mit von Wuth verzerrten Gesichtszügen oder grinsend von teuflischem Lachen; man mische des Contrastes wegen einen Zug junger und bleicher Frauenbilder darunter, die ihre Liebe zu Giovanni mit dem Leben gebüßt haben und die ihn betrachten, und über ihn zu weinen scheinen. Ist dieses Bild nicht nach dem Geschmacke der Leser, so ist hier ein anderes. Die Verschwindlöcher öffnen sich, und speien Ströme von Flammen aus; die Donnermaschine thut ihr Möglichstes in ihrer olympischen Remise; die entzündeten Coulissen-Stücke der Decoration, welche sich nicht verändert, fallen nach einander mit Lärmen ein; Phantome fliegen nach allen Richtungen durch diese Feuersbrunst. Man darf die singenden Gespenster nicht sehen, und statt daß der Chor Unisono vorgetragen wird, wie es vorgeschrieben ist, könnte man ihn in verschiedenen Octaven singen. Wir glauben selbst, daß Sprachröhren hier am Platze wären. In diesem Lärmen drückt Giovanni, den Dämonen überlassen, jedoch

---

*) Eine, dieser Beschreibung ähnliche Darstellungsart dieser Scene trifft man beinahe auf allen Theatern.

nur innerlich und frei in seinen Bewegungen, noch mehr durch sein Spiel als durch seinen Gesang, den man schwer gut hören könnte, die Qualen aus, die er erleidet. Und wenn die Schluß-Cadenz kommt, eine in die Länge gezogene Kirchen-Cadenz, stürzt die Mauer im Hintergrunde zusammen, und läßt, bei den ersten Strahlen der Morgenröthe, den Geist des Commandeurs sehen, der gen Himmel schwebt mit dem Bilde einer vor ihm knieenden Frau auf derselben Wolke. Diese Frau hält eine Palme in der Hand und ein Schleier bedeckt ihre Gesichtszüge. Ein Blitz, der von dieser himmlischen Vision ausgeht, trifft Don Juan, der todt unter den Trümmern seiner verdammten Wohnung zusammenstürzt.

Wie sonderbar! Obgleich beide Verfasser unserer Oper bei ihrer Arbeit in Shakspeare's Fußtapfen getreten waren, indem sie dem poetischen und theatralischen Styl ihrer Zeit Trotz boten, unaufhörlich das Komische mit dem Tragischen vermischten, so glaubten doch da Ponte und Mozart der willkürlichsten der Regeln, die ehemals dem lyrischen Drama auferlegt war, sich unterwerfen zu müssen; der Regel nämlich, welche verlangt, daß sämmtliche Personen sich am Ende vereinigen und nach der Reihenfolge ihrer Stimmlage sich in gerader Linie aufstellen sollen, um sich bei dem Publicum für die Zeichen des Beifalls oder Mißfallens zu bedanken, welche ihnen während der Aufführung zu Theil geworden sind. Allerdings konnten unsere Verfasser dieser Vorschrift der Höflichkeit nicht der ganzen Strenge nach nachkommen, weil der Held des Stückes todt war, und das Phantom keine zweite Sendung in der Absicht bekam, dem Publicum seine Reverenz zu machen. Man begnügte sich daher,

die Lebenden zu versammeln, daß diese sängen und sich verabschiedeten, wodurch das Finale um drei überzählige Tempo's vergrößert wurde: ein **Allegro assai**, ein **Larghetto** und ein **Presto**. Wir werden sie nicht prüfen; erstens, weil man sie nie auf dem Theater executirt; dann, weil sie keinen Theil der Handlung mehr ausmachen; drittens, und das ist das Schlimmste, weil sie eine abgeschmackte Lüge hinsichtlich der handelnden Personen sind. Wer sieht nicht klar ein, daß diese ganze Welt von Leidenschaften, Bezauberungen, Thorheiten und Wunder, ohne Widerkehr mit dem untergegangen ist, der der Mittelpunct und das bewegende Element derselben war. Anna, die erhabene Reaction der moralischen Ordnung der Dinge gegen das Princip, dessen Feindseligkeit alle Grundlagen desselben zugleich angriff, ist nicht mehr Anna. Sie hat mit der Ursache aufgehört, welche sie hervorgebracht hat; sie ist erloschen, wie das Feuer des Himmels erlischt, nachdem es die verworfenen Städte verzehrt hatte, deren Grabstätte das todte Meer bildet. Sobald Anna todt ist, wird Octavio unmöglich. Seine Beschaffenheit ist der Art, daß er seine Geliebte nicht eine Minute überleben konnte, denn sie machte sein ganzes musikalisches und dramatisches Daseyn aus. Was Leporello betrifft, so werden einem die Aerzte sagen, daß er während der beiden letzten Scenen so viel gesehen und gehört hat, daß er sich die Rechte auf eine lebenslängliche Versorgung in einem Irrenhause erworben habe. In der That, es handelt sich wohl bei ihm darum, *all' osteria* (in's Wirthshaus) zu gehen und dort einen **padron miglior** (bessern Herrn) zu suchen. Nein, nein, Leporello hatte und wird in seinem Leben nie mehr

als einen Herrn haben. Soll ich von Elviren reden? Ach! Sie ist bewußtlos niedergesunken, als sie von Don Giovanni weggegangen war. In diesem Augenblicke liegt die arme Frau an einer Gehirnentzündung erkrankt zu Bette. Sie hat wenigstens sechs Wochen lang damit zu thun. Elvira versammelt ihre Freunde und Verwandten um sich, und sagt ihnen: *Io men vado in un ritiro a finir l'a vita mia* (Ich werde mich in die Einsamkeit zurückziehen und dort mein Leben beschließen), sonst nichts, und wir können diesen frommen Entschluß nur billigen, obgleich dieser den Zuschauer nichts angeht. Es bleiben jetzt noch Zerlina und Masetto. Man nimmt gern mit dem Dichter an, daß die beiden Gatten an ihrem Hochzeittage mit einander gegangen sind *cenar in compagnia* (zusammen zu Nacht essen); doch muß man zur Ehre des Masetto glauben, daß ihr Nachtessen um die jetzige Stunde längst vorüber seyn muß. Zerlina, bei welcher alle die Beziehungen aufgehört haben, welche aus ihr eine dramatische Person gemacht, ist nicht die Zerlina Don Juan's, sondern die Masetto's, von nun an sicher eine kleine muthwillige Klatschbase, die ihren Mann an der Nase herumführt. Auf diese Weise zieht die großartige Gestalt Giovanni's Alles in seinen Fall hinein, was ihm zum Relief, zur Einfassung oder zum Contrast gedient hatte. Alles stirbt oder verwischt sich mit ihm.

Die drei letzten Tempi des Finale's sind also ein ungeheurer Verstoß gegen alle Principien der Kunst; in sofern aber nicht wohl ein Fehler leichter zu verbessern ist und auch bei der Vorstellung stets verbessert wird, so wäre das Uebel, ich gebe es zu, nicht sehr groß, wenn die Musik, die man

unterdrückt, nicht besser als ihr Text wäre. Unglücklicher Weise verhält es sich aber nicht so, und alle Liebhaber werden mit Bitterkeit die verlorene Arbeit des herrlichen fugirten Chores beklagen: *Questo è il fin di chi fa mal.*

Nachdem wir mit unserm Artikel zu Ende sind und die Seitenzahl gezählt haben, unterwerfen wir uns im Voraus den nur zu gerechten Vorwürfen, welche uns über seine außerordentliche Länge gemacht werden werden; andere Ausstellungen gar nicht zu rechnen. Wie Vieles haben wir aber abgekürzt oder vielmehr der Nothwendigkeit geopfert, um damit zu Ende zu kommen; wie Vieles ist uns entgangen, das Andere nach uns auffinden werden, gerade wie wir glauben, manche Lücken in den Bemerkungen unserer Vorgänger ausgefüllt zu haben. Tausende und tausende von Federn haben sich in Bewegung gesetzt, um die Dichtungen Homer's, Virgil's und Dante's, die griechischen und französischen Tragödieen, Shakspeare zu commentiren, und doch haben sie den Stoff nicht erschöpft. Sollte Don Giovanni, die höchste poetische Schöpfung des menschlichen Geistes, der kritischen Ernte ein weniger fruchtbares und weniger weites Feld bieten? Das größte, sagen wir, wenigstens in Beziehung auf unser Jahrhundert. Heut' zu Tage, da die Vernunft ohne Gängelbaud geht, und Gott weiß, wie gerade sie geht, ist man im Allgemeinen ein größerer Freund der Musik als der Verse und zwar nicht ohne Grund. In sofern die Musik unter allen Formen der künstlichen Poesie die kräftigste, die seiner Natur vertrauteste und am wenigsten widerstreitende ist, weil sie nur in ihren Anwendungen und nicht in ihrem Princip Urtheilskraft verlangt, so sagt sie dem Jahrhun-

derte um so mehr zu, je mehr sich dasselbe in die Prosa und den Skepticismus vertieft, gerade wie die extremen Heilmittel bei verzweifelten Krankheitsfällen helfen. Man glaubt noch an die Musik, weil es unmöglich ist, nicht an die Wirklichkeit einer individuellen Empfindung zu glauben; und wenn zufälliger Weise diese Empfindung die intuitive Darstellung irgend einer großen religiösen oder moralischen Wahrheit ist, so vermag der uns inne wohnende kritische Geist nicht, sie zu brandmarken. Das ist der Grund, warum die Musik heut' zu Tage so hoch in Ehren steht.

So lange daher die musikalische Kunst bestehen wird, so lange der Rhythmus, die Melodie und Harmonie deren Grundlage bilden wird, so lange wird Don Juan die erste Stelle einnehmen. Mag er eines Tages von dem europäischen Repertoir verschwinden, ja noch mehr, mag man das ganze Libretto desselben ausmerzen als eine unnützliche Umhüllung, so werden die wahren Liebhaber das Sujet auf diese Musik neu componiren. Dann wird Jeder selbst der Held des Dramas werden. Es wird dann eine vertraute Selbstbiographie daraus, die in Noten geschrieben ist, und welche man unmöglich anders hätte machen können; eine Geschichte, deren Epochen und Daten die Momente bilden werden, nach welchen wir innerlich unsere Existenz berechnen; unsere leidenschaftlichsten, süßesten, stürmischsten und feierlichsten Stunden; unsere poetischsten Schmerzen, unsere berauschendsten und leider zu oft auch die schuldigsten Genüsse. Alle werden sich in diesem Werke erkennen, welches Mozart mehr als irgend ein anderes nach seinem Bilde schuf und welches so vollständig ein verschwenderisches und verhängnißvolles

Leben in sich schließt, welchem nichts, was menschlich ist, fremd bleiben durfte. Einige werden vielleicht unter zauberischen und deßhalb für sie um so trostloseren Farben, das verbrecherische Glück erblicken, welches ihrem Geschicke fehlte, das sie in allen ihren Träumen verfolgen; dem sie im wachen Zustande unter den heißesten Wünschen nachjagten, und dessen Abgang ihrem Leben, in der Jugend wenigstens, die bitterste Täuschung bereitete. Unsinniges Bedauern, Wünsche, welche das Geschick nie erhört, ohne uns grausam dafür zu bestrafen. Ist der Tod nicht der wahre Zweck des Daseyns, wie Mozart sich ausgedrückt hat. O Ihr! die Ihr Giovanni gleichen möchtet und die Ihr es nicht konntet, hört die letzte Scene der Oper, eine Scene, ohne welche Don Juan das unmoralischste der Meisterwerke wäre, und welches dagegen die erhabenste und realste aller poetischen Lehren aus ihm macht; eine Scene, welche allein das Gegengewicht zweier langen Acte von Thorheiten, Verirrungen, Leidenschaften und Verbrechen bilden, und alle vorhergehenden Eindrücke des Werkes verwischt und allein alle Schönheiten aufwiegt. Man denke sich, daß eben diese Scene das Drama des Lebens für Jeden schließt, und dann, statt thörichter Weise Giovanni als ein ideales Wesen zu beneiden, wird einen ein wohlthätiger Schrecken bei dem Grabmale des Commandeurs erfassen, und man wird sich im Gebete mit seiner Tochter vereinigen und einem Glauben anschließen, den man nicht abschwören kann, ohne sich seiner Würde als Mensch zu entkleiden.

Die Violin-Quintetts.

Es scheint, als ob die Arbeiten Mozart's, die Hauptumstände seines Lebens, die Entwickelungen seiner Individualität und die Fortschritte seines Genius bis zum Jahre 1787, nur ein aufsteigender Gang zu Don Juan, dem Meisterwerke der Meisterwerke gewesen wären. Von dieser Epoche an, sehr wahrscheinlich, scheinen die Kräfte des Musikers, welche bis dahin dem Uebermaße von Arbeit und den Anstrengungen einer andern Gattung vielleicht, widerstanden hatten, abgenommen zu haben, und daß physische Leiden nach und nach die moralische Krankheit verschlimmerten, welche sich im Alter von dreißig Jahren bei ihm kundgab, wie wir aus dem letzten Briefe an seinen Vater ersehen haben. Nach Maßgabe des immer wankender werdenden Gesundheitszustandes Mozart's mußte die Inspiration, welche er aus den Reizen und Genüssen, die ihm das Leben bot, schöpfte, mit den Quellen des Lebens selbst versiegen. Die dramatischen Werke, welche auf Don Juan folgten, beweisen diese Abnahmen. ***Così fan tutte,*** die Zauberflöte und Titus sind weit entfernt, in gleich hohem Grade die Energie und die Leiden-

schaft auszudrücken, welche die schönen Scenen in Idomeneo, in der Entführung und dem *Dissoluto punito* ganz auszeichnen, obschon in anderen Beziehungen das Talent des Componisten nie schwächer wurde. Diese Energie und Leidenschaft finden sich nur in einigen musikalischen Meisterwerken wieder, die sich aus den Jahren 1787 und 1788 datiren, namentlich: in den zwei Violin-Quintetts, und in den Symphonieen aus C Moll und G Moll. Sollte Mozart von da an abgenommen haben? Man könnte es glauben, wir gestehen es, wenn *la Clemenza di Tito* seine letzte Arbeit wäre, da sie es aber nicht war, so müssen wir in dieser scheinbaren Abnahme den nothwendigen Uebergang erkennen, um zum Requiem zu gelangen. Ja, während einiger Jahre schien Mozart herabzusteigen und er stieg in der That in reißendem Schritte zum Grabe herab; es geschah dieß aber nur, damit er am Rande des Grabes einen Stützpunct fände, der ihm helfen sollte, mit lebendigem Leibe gen Himmel zu steigen, gleich einem zweiten Elias.

Wir wollen nun von einigen der berühmtesten Instrumental-Compositionen Rechenschaft ablegen, welche sich, so zu sagen, um Don Juan gruppiren, weil sie sich aus derselben Epoche datiren, und, was noch wichtiger ist, sich an dieselbe Phase des intellectuellen Lebens ihres Verfassers knüpfen.

Nachdem wir in dem Artikel der Haydn gewidmeten Quartetts die Grundsätze auseinander gesetzt haben, welche Mozart unabänderlich zur Grundlage seiner Instrumental-Musik machte, so werden wir jetzt von den Quintetts und hernach von den Symphonieen sprechen. Wir folgen auf

diese Weise der chronologischen sowohl als der natürlichen Ordnung der Consequenzen, die sich aus eben diesen Grundsätzen entwickelten. — Unter den Quintetten, welche sich in der Ausgabe von Pleyel finden, trifft man vier, welche sich wahrscheinlich aus der ersten Jugend des Autors datiren, und welche man, aus diesem Grunde, selten mehr spielt. Dann ist ein schönes Quartett für das Piano dabei, welches von Mozart selbst zu einem Violin-Quintett arrangirt wurde. Es bleiben demnach nur noch fünf originale und classische Werke übrig, die einzigen, mit denen wir uns zu beschäftigen haben.

In sofern nach unserer Theorie, welche wir Wort für Wort der Mozart'schen Praxis entnommen haben, die Gedanken und der Charakter eines musikalischen Werkes stets im Verhältnisse zu den Mitteln seiner Ausführung stehen müssen, so hält in dieser Beziehung das Quintett die Mitte zwischen der vierstimmigen Composition und der zu sechs Stimmen, welche in der Regel für Werke für das Orchester ausreichen, abzüglich der Ausfüllungs-Instrumente, derer, welche die Hauptinstrumente verstärken, sey es buchstäblich, oder mit einigen wenigen leichten Veränderungen in den Figuren. Das Quintett wird daher melodischer, von positiverem Ausdrucke seyn, als das Quartett; es wird sich ein wenig mehr dem Charakter der dramatischen Musik nähern, hinsichtlich der Stärke der Empfindung, aus der es fließt, ohne daß es ihm aber deßhalb mehr erlaubt wäre, sich mit den Formen zu bekleiden, welche die Erzählung und die Handlung charakterisiren, oder ein Programm errathen lassen. Auf andere Weise, wie wir bereits gesagt haben und hier wieder-

holen, würde die reine Musik, die nie etwas Anderm als irgend einem psychologischen Zustande, sey derselbe bestimmt oder nicht, entsprechen darf, zur Opern-Musik, für die Instrumente allein arrangirt. Mit dem Verluste ihrer Unabhängigkeit würde sie einen großen Theil ihres Werthes verlieren.

Dieser Art ist auch der Hauptunterschied, welcher Mozart's Quintetts von seinen Quartetts unterschied. Ihre Melodieen sind einschmeichelnder, ihr Charakter ist positiver, widerstrebt weniger der Definition und der Analyse; ihr Gesang und ihre Gänge haben mehr Ausdruck und mehr Glanz; in Summe sind sie leichter zu verstehen als die sechs Haydn gewidmeten Meisterwerke, obgleich sie in demselben Styl und mit demselben contrapunctischen und harmonischen Wissen geschrieben sind. Der Grund liegt darin, weil das Hinzufügen einer fünften Stimme zu den vier übrigen, welche der Componist durchaus nöthig hat, um den Accord auszufüllen, ihm erlaubt, der Verkettung seiner Perioden eine melodischere Reihenfolge zu geben, und den Interessen der Ausführung mehr einzuräumen, indem er sich ganz an die Gesetze des vielstimmigen Styls hält, welcher, Jedem Freiheit lassend, die Freiheit Aller zur Grenze setzend, verlangt, daß die Stimmen so viel wie möglich einen deutlich unterscheidbaren Gang und einen gleichförmigen Charakter sich bewahren. Aber absolute Freiheit und Gleichförmigkeit sind in der Musik so wenig ausführbar, als überall sonst. Mag man auch machen was man will, so wird ein mittelmäßiger Mensch nie dem gleichkommen, der Genie hat, und ebenso

wenig wird eine zweite Altstimme einer ersten Violine im Quintette gleichstehen; und wie ein Millionair in seinen Handlungen viel freier ist als ein armer Taglöhner, ebenso gewiß genießt die Melodie, die singt, mehr Freiheit als der Baß, der sie begleitet. Es spricht sich immer irgend ein Vorzug aus, selbst in der stricten Fuge; um wie viel mehr also in den Werken, in welchen der fugirte Styl mit dem melodischen verbunden ist. In Mozart's Quartetts dominirt stets die erste Violine; in den Quintetts theilt sie diese oft bestrittene und unterbrochene Herrschaft des Oberhaupts der Republik mit der ersten Bratsche. Aus demselben Grunde, aus welchem die Theile der Quintetts, welche in melodischem Styl gearbeitet sind, mehr Gesang enthalten als die Quartetts, bieten die, welche einer contrapunctischen Analyse unterworfen sind, kräftigere und mannichfaltigere Combinationen. Gehen wir an die Bemerkungen im Einzelnen über, indem wir mit dem Quintett aus C anfangen. Wenn wir nicht nach der Reihenfolge der Ausgabe von Pleyel beginnen, in welcher die Werke sich, nach, was weiß ich, welcher willkürlichen oder ihrer Chronologie zuwiderlaufenden Ordnung folgen, so fangen wir dagegen nach dem autographen Katalog Mozart's, und was noch mehr ist, nach der Tonleiter an.

Das Thema dieser prächtigen Composition ist ein Dialog. Der Baß fängt das Gespräch mit einer vereinzelten Figur, in kurzen Noten, auf den Intervallen des vollkommenen Accordes an. Die erste Violine gibt eine kurze melodische und leidenschaftliche Antwort. Durch andere Tonarten verlängert, unterbricht sich diese Unterredung und knüpft sich stets

durch die Modulation vermannichfaltigt wieder an. Man möchte sie einen großen Gedanken nennen, der sich im Fluge auf den Genius herniederläßt, und ihn unversehens erfaßt; eine neue Welt, die sich in der Phantasie eines Columbus aus dem leeren Oceane erhebt, oder auch das Sujet des *Don Giovanni*, welches Mozart in einer begeisterten Stunde sich ganz enthüllte. Der Genius erbebt bei den wiederholten Anmahnungen an sein Geschick. Andere Sorgen möchten ihn zerstreuen; andere Figuren, welche in Abwesenheit des Themas herrschen, möchten es hintergehen und es an die Windungen ihrer sich schlängelnden Achtel ketten; Gesänge voller Schleichwege halten ihm die Reize der ruhigen Genüsse des Lebens vor; einige Verwickelungen einer flüchtigen Harmonie suchen ihm Verlegenheiten zu bereiten. Vergebliches Bemühen! Der große Gedanke triumphirt über alle diese Hindernisse! Immer kehrt er wieder und glänzt in den Augen des Genius, wie das strahlende Gestirn des Ruhmes und der Unsterblichkeit. Das ist die erste Hälfte des Allegro. Beim Beginne der zweiten gewinnen die Dinge ein anderes Aussehen. Sie bringt das Motiv zurück, das Violoncell streicht in Dissonanzen und die Antworten scheinen Unsicherheit und Zweifel auszudrücken; die anderen, Anfangs bloß einfach begleitenden Stimmen des dominirenden Gedankens, nehmen für oder gegen das Thema Partei; sie empören sich, so daß die Sätze der ersten Violine in Klagen ausarten und endlich ersterben. Dann, nachdem das Motiv verschwunden ist, kommen die gegentheiligen Einflüsse, die Figuren in verbundenen Achteln angestürmt, dießmal aber

nicht mehr sanft und einschmeichelnd, mit guter Gesinnung und freundschaftlichem Rathe, sondern abgerissen, in Unordnung hadernd, aus verschiedenen Tönen pfeifend, wie eine Legion erzürnter Schlangen. Die nach und nach von diesem anarchischen Joche befreiten Stimmen bekämpfen die gewaltsam sich eindrängende Figur, mit einer Menge Synkopen und Retardationen, aber es fehlt an Einheit und Zusammenwirken, sowohl dem Widerstande als wie dem Angriffe. Die eine sagt **D** in raschem, die anderen **Es** in langsamem Tempo; die dritte gibt ein **G** an, welcher die vierte ebenso in einer Nachahmung in der Minore-Secunde antwortet und sofort. Ein unentwirrbares Chaos, das heißt eine auserlesene harmonische Gährung. Die von uns aufgestellte Analogie gibt ganz natürlich den Sinn dieser bewundernswürdigen Arbeit. Es sind dieß die unermeßlichen Schwierigkeiten, welche der Genius in der Begeisterung seiner ersten Conception nicht bemerkt hatte, tausendfache Verlegenheiten, eine augenblickliche, aber furchtbare Entmuthigung, endliches Mißtrauen seiner Kräfte, deren Umfang man nicht eher kennen lernt, als wenn man sie in Ausübung gebracht hat. Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken, sagt Schiller. Bald fallen die geistigen Nebel, in welchem die zu gewagten Plane der Menschen untergehen, welche nicht den Keim des Wachsthums in sich tragen, von dem der Dichter spricht, vor den flammenden Blicken des Genius. Der Genius findet sich wieder; er gelangt zur Klarheit, zum Bewußtseyn seiner selbst; das verdunkelte Thema erscheint in seinem ersten Glanze wieder; die so eben noch so feindlichen Elemente gestalten sich

gegen das Ende harmonisch, um einen großen Triumph der Seele zu feiern. Jubel, der aber kein lärmendes Gepräge hat, weil er innerlich, verschlossen und darum um so tiefer ist. Der große Mann hat unwiderruflich die Zukunft erobert. Er schweigt und ruht entzückt von dieser Gewißheit aus.

Die anderen Theile des Quintetts, ohne, wie es uns scheint, hinsichtlich der Schönheit der Gedanken oder der melodischen Erfindung dem ersten Allegro zu gleichen, zeichnen sich durch dieselbe Vollkommenheit in der Arbeit aus, und bringen mit den eigenthümlichen Nuancen bei jedem Tempo den Hauptcharakter des Werkes wieder zum Vorschein; eine gewisse nachdenkliche Ruhe und eine ruhige Freude, deren Ursache mehr im Verstande, als im Herzen zu liegen scheint. Dieser rationelle Ausdruck findet sich ganz besonders im Menuet, das aus zwei Figuren zusammengesetzt ist, wovon die eine ernst und förmlich, den Anschein eines Beweises hat, die andere kurz und zweifelnd, wie eine Art von Einwurf hingeworfen zu seyn scheint. Das Menuet, welches aus dem Tone der Quarte FDur geht und viel verwickelter als das Menuet ist, stellt einen Dialog in kurzen und abgerissenen Fragen und Antworten vor. Es ist eine Auseinandersetzung und kein Streit; im Ganzen scheinen die Sprechenden derselben Ansicht zu seyn. Ein ebenso originelles als angenehmes Stück.

Im Andante aus FDur herrscht die Poesie vor der Logik vor; eine sentimentale Meditation, welches aber durchaus nichts Leidenschaftliches hat, tritt dort an die Stelle der Besprechung. Was die melodischen Umrisse dieses Andante be-

stimmt und dessen Hauptreiz ausmacht, ist ein anhaltender Wettstreit der Violine mit der Bratsche. Buchstäbliche Wiederholungen derselben Sätze, Umkehren derselben, Austausch der Figuren, vollständige und abgekürzte Nachahmungen, abwechselnde oder nach den Regeln des Contrapunctes combinirte Passagen, welche sogar mit dem Doppeltriller endigen; kurz die beiden Nebenbuhler versuchen Alles, um sich zu übertreffen, und es gelingt ihnen beides so gut, daß der auf dem Papiere unentschiedene Sieg endlich nur dem Gewandtesten unter den Executirenden verbleibt.

Wie man es an einigen anderen Quartetten und Quintetten Mozart's bemerken kann, so ist auch das Allegro des Quintetts aus C hinsichtlich der Gedanken das schwächste. Es gleicht aber diesen relativ geringern Gehalt durch die ausgesuchte Zartheit der thematischen Analysen aus. Der Fall ist ungefähr derselbe wie eine jener Unterhaltungen über den Regen und das schöne Wetter, die zwischen Leuten von Geist und Welt, durch, man weiß nicht welche Uebergänge, zu den genialsten Bemerkungen, zu einem Austausche und einer Combination der Ideen führen, welche in einem scherzenden Tone, aber auf eine neue, originelle Weise, und voll Tiefe sich kund geben. Folgende Bemerkung ist jedoch sehr wichtig für die Herren Liebhaber auf der Violine, Viole und dem Violoncell. Bei der Vergleichung der einzelnen Stimmen des Quintetts (Pariser Ausgabe) mit seiner Partitur, in Offenbach erschienen, habe ich in dieser den ungeheuern Unterschied von 140 Tacten mehr für dieses Allegro gefunden. Violin-Passagen, ganze Gesänge sind durch die

ungeheuren Ausscheidungen des Pariser Herausgebers verschwunden, und nichts berechtigt uns zu dem Glauben, daß diese Ausscheidungen von Mozart selbst gemacht oder angedeutet worden wären. Das Stück ist ziemlich lang, das ist wahr; nachdem wir es aber mit unseren Freunden nach dem Texte der Partitur gespielt hatten, so fanden wir es einstimmig weit interessanter als mit der Abkürzung.

Das Quintett aus GMoll, das beinahe zu derselben Zeit wie das Quintett aus C entstand, könnte als Beweis dienen, daß die Zwillingsgeschwister sich nicht immer gleichen. Dieses Quintett aus GMoll ist ein vollständiges kleines Drama, mit seiner Exposition, seinen Verwickelungen und seiner glücklichen Auflösung, welches zum Theater den innern Richterstuhl und zur Handlung eine Reihenfolge psychologischer Zustände hat, welche aus einander entspringen und sich gegenseitig erklären. Welch' unaussprechlichen Genuß auch die Ausführung dieses Meisterwerkes den Dilettanten verschafft haben mag, so muß man es doch bei'm Durchlesen studiren, wenn man mit den süßesten Rührungen des Herzens einen der lebhaftesten Genüsse des Geistes verbinden will. Das Durchlesen allein läßt dieses Wunder von einer Composition erkennen und begreifen, welche einem mit der alten contrapunctischen Wissenschaft, mit den zartesten Kunststücken des Kanons und der Fuge auf allen Intervallen, Thränen entlockt. Das Thema des ersten Allegro, welches von der Violine auseinandergesetzt und mit einigen Abänderungen von der Viole wiederholt wird, gibt sich sogleich für die Sprache einer Liebe zu erkennen, welcher Betrübniß und Abwesenheit den Charak-

ter einer wahrhaft chronischen Krankheit der Seele verliehen haben. Dieses Thema ist aber nicht der einzige Hauptgedanke des Stückes. Eine andere Hauptidee, die noch viel bezeichnender ist, ist der Gesang, der mit dem 31. Tacte anfängt, ein entwickelter Gesang, mit zahlreichen Perioden, von melancholischem und leidenschaftlichem Ausdrucke, der aber in gewissen Sätzen hart und unentschieden wird. Das entsteht aus der häufigen und sehr charakteristischen Verwendung der Minore-None, als melodischer Intervall und zugleich als Harmonie. Nach und nach zerreißt die Wolke der Betrübniß; die Modulation geht in das wechselbezügliche Majore der Tonica über; Nebengedanken, welche aus dem sangbaren Thema genommen sind, erheitern die Seele wie mit einem Strahle von Hoffnung; Violinengänge lassen sich in zusammenhängenden Achteln hören, zu zwei und zwei, welche Bruchstücke des ersten Themas begleiten, in die sich die zweite Violine und der Baß theilen. Die fortschreitende gute Laune führt eine andere Passage in Sechszehnteln herbei, worauf das Violoncell sich des vorhergehenden Ganges bemächtigt, während die Bratsche es in der Figur ersetzt, welche es verlassen hat. Man sieht, wie Mozart es verstand, selbst bei Stellen, welche der Concertmusik am nächsten kommen, stets die Einheit aufrecht zu halten, indem er die Bedingungen des vielstimmigen Styls oder mit mehrfacher Anlage erfüllte. Diese Freude ohne Grund, die nur zufällig in der Seele entsteht, kann zu keinem Schlusse kommen. Sie endigt zweifelhaft in einer Reihenfolge fragender Sätze, und der erste Theil des Allegro schließt mit einem förmlichen Stillstande auf dem

Accorde H, As, F, D. Zweiter Theil. Ein Bruchstück des ursprünglichen Themas erscheint im Basse wieder in einer unerwarteten Tonart. Neue Figuren zeigen sich in den oberen Stimmen, Verwirrung in der Harmonie, ungewisse Tonart; die wundervolle Analyse des sangbaren Themas fängt an. Welcher Andere als Mozart hätte diesen so melodischen, so ausdrucksvollen, so leidenschaftlichen Gesang aller Arten von Nachahmungen, Umgestaltungen, Zergliederungen und harmonischen Wiederzusammensetzungen gefügig gemacht, um ihn noch ausdrucksvoller und leidenschaftlicher zu machen, welcher Andere hätte das Ohr durch eine sanftere und anziehendere Steigerung der Effecte, zu der melodischen Einfachheit des Anfangs, das heißt zum ersten, in seiner ersten Form vergetragenen Thema geführt. Der Schluß des Allegro's ist eine Art von duftiger Coda, in welcher die Bruchstücke des Gesangsthemas sich in Erinnerungen auflösen, sich in Echo's verlieren und in nebelhafter Ferne verlieren. Und die Spielenden legen ihre Bogen nieder, um sich anzusehen; und dieser unübersetzbare Blick sagt, was sie von dem Quintett halten.

Die Melancholie grenzt in dem Menuet an die Verzweiflung. Ein herber und stechender Schmerz, herzzerreißende und gebrochene Accorde, auf welche eine weicher stimmende Modulation aus DMoll folgt, welche wie Thränen Erleichterung schafft. Durch eine jener Inspirationen, welche man mit Recht einen Glückszug des Genius nennt, wie dieser klagende Satz aus Minore, welcher das Menuet schließt, und welchen die zweite Violine nach der ersten wiederholt, geht

dieser Satz mit einem Zusatze von Schmerz in Majore über und wird das Thema des Trio's, ein Gesang des Trostes, eine psychologische Reaction, die das Uebermaß des Schmerzes hervorbringt. In dem zweiten Theile des Trio wurde dieser Gesang nach Art eines Subjects behandelt und einer bewunderungswürdigen Erweiterung unterworfen. Häufige Cadenzen, welche durch die Synkopen der Figur retardirt und verwickelt werden, geben dieser Entwickelung einen leichten Anstrich von Kirchenmusik.

Adagio 4/4 EsDur, con sordini. Ein erhabener religiöser Gedanke geht durch diese Composition, ohne jedoch dahin zu gelangen, sie zu beherrschen. Die von Schmerz gedrückte und abgespannte Seele kann den erhabenen Aufflug nicht ertragen, den die Sätze zu Anfang bezeichnen. Nach vier Tacten verliert sie die Sammlung; sie verliert den Faden des Gebetes; sie fällt in sich selbst versunken zurück, eine Beute der Entmuthigung, von tausend trostlosen Ungewißheiten gequält, Fragen an sich stellend, welche nur Zweifel beantworten. Dieß führt natürlicher Weise einen neuen und noch tiefern Rückfall in die Verzweiflung herbei. Die Violine stimmt einen Gesang voll des furchtbarsten Grames an, welcher die zweite Bratsche auf ihrer Baßsaite Seufzer entlockt, gleich der Stimme eines Sterbenden, und verliert sich mitten unter peinlichen Klagen, welche die seinigen hervorgerufen haben, in den düstersten Tonweisen. Bis dahin ist Alles schön, Alles erhaben. Ist aber das, was hernach folgt, ebenso? wir glauben mit Nein antworten zu dürfen. Der anmuthige und fast heitere Gang, der mit dem 26. Tacte

beginnt, scheint uns keinen psychologischen Zusammenhang, weder mit dem fürchterlichen Wehklagen des vorangegangenen, noch mit dem religiösen Thema des Stückes zu stehen. Wenn der Gedanke, eine profane Hand an ein Meisterwerk Mozart's zu legen, uns nicht ebenso erschreckte, wie ein Kirchenraub, so würden wir vom 25. Tacte zum 36. übergehen, welcher zur Wiederaufnahme des Themas führt, und ebenso würden wir zu einer analogen Abkürzung im zweiten Theile des Adagio rathen. Es finden sich aber so wenige allgemeine Fehler und Fehler der besondern Gattung in Mozart's classischen Werken, daß die Kritik, von immerwährendem Loben und Bewundern müde, sich Glück wünscht, endlich einmal etwas zu entdecken, was unauffindbar schien.

Selten kommt ein Glück allein, sagt das Sprüchwort; da wir einmal im Zuge sind, zu tadeln, so wollen wir von einer andern Sünde Mozart's sprechen, aber einer Sünde von nur 38 Tacten, eine Sünde, in die er nur einmal verfallen ist, und zu welcher unsere modernen Componisten sich Glück wünschen dürften, wenn sie sie begangen hätten. Nach dem Adagio aus Es folgt ein anderes Adagio, aus GMoll $^3/_4$, in einem Styl, der durchaus, weder dem gearbeiteten Quartett noch Quintett angehört. Es ist dieß eine sehr elegische Cavatine, von der ersten Violine gesungen, ohne Vertheilung der Sätze und Figuren, sondern bloß begleitet wie eine Opernarie. Ein Eingriff in das Gebiet der dramatischen Musik folglich. Uebrigens ist dieses Adagio nur eine Einleitung zu dem Schluß-Allegro aus GDur, $^6/_8$.

In der Seele, deren Leiden uns der Componist erzählt

hat, ist ein glücklicher Umschwung vorgegangen. Geschah es in Folge einer Prophezeihung des Herzens, des untrüglichen Vorgefühles einer guten Nachricht, oder der guten Nachricht selbst, von Hoffnung oder Wirklichkeit, wir wissen es nicht; aber die erotische Trunkenheit des Motivs, die geräuschvollen Gänge, im Gemische mit dem zärtlichen Geplauder der Figuren, die mit dem Hauptgedanken vorherrschen, die fortwährenden Wiederholungen des Themas, welches man unausgesetzt zu hören bekommt, Alles dieß zeigt Vereinigung, Glück an! Man hat hier eines jener einsylbigen Geplauder, das in Ausrufungen und Empfindungsausdrücken, in stets immer wiederholten Worten besteht, in dem jeder Zuhörer eine Sprache erkennen wird, die er selbst auch schon gesprochen hat, die beredte Sprache der Liebe. O mein Kind! meine Lust! mein Leben, mein Herz! würden wir sagen und zwanzigmal wieder sagen, wenn es sich darum handelte, das Motiv in unsere Sprache zu übersetzen; denn das sind die bei solchen Veranlassungen üblichen und dazu bestimmten Ausdrücke der Individuen aller Classen. Welche Zufriedenheit in gewählten Sätzen, und welche anmuthige Zärtlichkeit liegt in dieser Musik. Weder die eine noch die andere schließen aber die Wissenschaft aus. Das anmuthige und zarte Geplauder der Melodie, besteht nichts desto weniger die Probe eines strengen Contrapunctes und geht noch zarter und anmuthiger daraus hervor.

Indem wir immer der chronologischen Ordnung folgen, kommen wir an das Quintett aus DDur, vielleicht das schönste der Quintetts Mozart's in seinem Ensemble. Es

schreibt sich vom Ende des Jahres 1790 her. Die Wahl der Tonart zeigt uns schon eine Composition, welche von denen, welche wir geprüft haben, sehr verschieden ist. DDur ist eine muntere, klare, glänzende Tonart, welche sich sehr leicht zu den Aeußerungen des Heroismus und aller lebhaften und heiteren Gefühle herbeiläßt. Sie ist deshalb auch der classische Ton der Militairmusik. Unser Quintett hat aber durchaus nichts Kriegerisches an sich. Es fängt mit einem ziemlich mystischen Larghetto $^3/_4$ an, in welchem der Baß, in einer ungewissen Melodie einherschreitend, jeden seiner Schritte zu leiten scheint. Führt uns der Compositeur in die Höhle des Trophonius, oder will er uns ganz einfach zu Freimaurern aufnehmen? Durchaus nicht, es ist eine ganz andere Ueberraschung, welche er uns vorbereitet. Durch die Windungen eines dunkeln Ganges gelangt man plötzlich an einen wohl hergerichteten, erleuchteten, parfumirten und behaglichen Ort, wie es nur ein Salon im Lande Eldorado seyn könnte. Allegro $^4/_4$, Musik einer heitern, geistreichen und interessanten Conversation. Die Gedanken sind im Ueberflusse vorhanden und alle sind so glücklich gewählt, so gut entwickelt, sowohl getrennt als vereinigt, daß es sehr schwer wird, die Haupt- von den Nebengedanken zu unterscheiden. Man fühlt sich gleich behaglich, wenn man in dieses Allegro tritt, von welcher Seite man auch dahin gelangt. Violine, Baß oder Bratsche, man nimmt sogleich an der Unterredung Theil. Man darf über Alles sprechen; und die Anderen lassen einen nicht nur Alles sagen, sondern sie stimmen einem bei, und commentiren einen mit Wohlwollen; sie wiederholen die Worte,

die man gesprochen, wie wenn sie von einem der Weisen Griechenland's kämen, und das in der That darum, weil man immer gut spricht. Hier fällt kein Bonmot zu Boden, in Folge dieser scheinbaren Zerstreuung, welche sich den Anstrich gibt, nichts gehört zu haben, weil sie nur zu gut verstanden hat; Worte, die aus dem Herzen kommen, stoßen hier nicht auf jenes aufgeblähte, trockene und neidische Lächeln. Im Gegentheile, die glücklichen Einfälle fliegen wiederholt von Mund zu Mund, die herzlichen Worte werden mit Theilnahme und Mitgefühl wiederholt. O die köstliche Gesellschaft! Eine völlige Gleichheit herrscht aber im Quintett so wenig wie in der Gesellschaft. Die erste Violine, welcher die Initiative der Stoffe zu ergreifen hat, erhält häufiger das Wort als die Anderen; das ist ein Recht, das überall und immer dem Geistreichsten und Beredtesten zukommt. Die zweite Violine gehört zu sehr zu ihren Freunden, als daß sie diese Ueberlegenheit bestritte, welche sie im Gegentheile durch alle ihr zu Gebot stehenden Mittel geltend zu machen sucht. Nicht ganz ebenso verhält sich's mit der ersten Bratsche. Diese macht einige Ansprüche auf Nebenbuhlerschaft, sie ist von Natur etwas streitsüchtig und rechthaberisch, wovon wir uns später überzeugen können. Das Violoncell scheint gleich einem Kammerpräsidenten darüber zu wachen, daß man sich nicht zu weit von der Frage entferne, denn der Baß war zu allen Zeiten der beste harmonische Logiker. Die zweite Bratsche endlich gleicht jenen Leuten von Geist, welche aus Angewöhnung wenig sprechen, die aber mit bewunderungswürdiger Geduld zuwarten und mit bewunderungswürdiger

Gewandtheit die Gelegenheit ergreifen, ein Wort am rechten Orte anzubringen. Die himmlische Conversation würde am Ende schleppend werden, wenn Jedermann gleicher Ansicht wäre. Zu Anfang des zweiten Theiles versucht die Violine das Thema in FDur zu geben; aber diese neue Art von Ansicht des Gegenstandes findet nicht allgemeinen Anklang; man antwortet durch verschiedenartiges Geräusch. Leicht erregbar von Natur, wie es gewöhnlich die Vielsprecher sind, zeigt die Violine ihr Mißvergnügen durch eine gewisse unfreundliche Bitterkeit, welche einen lebhaften Streit in Triolengängen zur Folge hat. Der, welcher denselben hervorgerufen hat, sieht sein Unrecht ein und gibt bald das Motiv, so wie man es verlangt hat, das heißt in D, worauf man dasselbe einer neuen freundschaftlichen Discussion unterwirft, in welcher man aber gründlicher und gelehrter die in der ersten Hälfte des Allegro bestrittenen Materien untersucht. Alles scheint gesagt zu seyn, was die Sprechenden so schön ausdrücken; und sie würden noch sprechen, wenn nicht eine Fermate ihnen Stillschweigen auferlegte. Das geheimnißvolle Larghetto vom Anfange holt uns wieder ab und führt uns auf Umwegen, welche aber wenig von denen verschieden sind, auf welchen es uns geleitet hatte an jenen wonnevollen Ort. Hierauf macht das plötzliche Wiedereinfallen in das Motiv und in das Tempo des Allegro, einen raschen, geräuschvollen und ganz unerwarteten Schluß von acht Tacten.

Das Adagio, GDur, 3/4, eines der erhabensten, welche Mozart je componirt hat, eine wahrhaft elysäische Musik, wir finden kein anderes Beiwort dafür, drückt einen Zu-

stand der Ruhe und Glückseligkeit aus, in welche sich die Erinnerungen an eine unlängst noch so leidenschaftliche, thränenreiche Zuneigung mischen. In diesem Zustande wird selbst die Melancholie eine Würze des Glückes und immer lösen sich die Gesänge der Violine, auf dem Tone klagender und zärtlicher Erinnerungen modulirt, in eine entzückende Cadenz auf. Die Realität von ehemals ist nur noch ein Traum, und die Träume der Vergangenheit sind nun zur unaussprechlichen Wirklichkeit geworden. Wenn die Poesie des Wortes in ihrer Sphäre etwas Analoges zu schaffen hätte, so müßte sie abwechselnd zwei Weisen durchlaufen; den Ton der Elegie, welcher etwa das Echo einer dahingeschwundenen Existenz wäre, und den Ton der contemplativen Extase, als Charakter der Gegenwart. Die Musik vermochte bei weitem mehr; sie konnte diese beiden Weisen vereinigen und zu gleicher Zeit die Bewegung des Herzens und die erhabene Heiterkeit des Gedankens ausdrücken. Das hat sie auch gethan. Während die göttlichen Gesänge der Violine in langen Gefühls-Sätzen hervortreten, verfolgt der Gang des Basses, durch Achtel-Pausen gehemmt, die in Gruppen von kleinen Noten in den drei Theilen des Rhythmus vertheilt sind, den Verlauf der erhabenen Meditationen, welche mit dem Adagio angefangen haben, in einer Reihenfolge von rasch ineinander greifenden, ebenso thematischen als rationellen Figuren *). Dieser merkwürdige Gang, welcher mit dem 17ten Tacte anfängt, und hinter einander dem Violoncell, der ersten Vio-

*) Figuren für den Verstand, nennt sie Forkel.

line und der Bratsche anvertraut ist, ist noch am Schlusse bemerkbar, aber abgesondert von dem elegischen Gesange, gegen welchen er sich Anfangs vernehmen ließ. Hier stehen ihm aber nur noch zwei halbe Noten entgegen, ein F und ein E, welche sich nach und nach in den hohen Corden der extremen Stimmen, mit ungemeiner Lieblichkeit erheben, die Modulation nach dem Tone der Quarte zu sich neigen machen, wo sie aber nur einen Augenblick sich aufhält, um in kräftigem Falle auf die Tonica herabzusteigen. Das Stück endigt oder verflüchtigt sich vielmehr wie ein bezaubernder Traum.

Menuetto allegretto, DDur, $^3/_4$. Ein anderes Wunder. Wenn man dieses Menuet entweder sieht oder nur die erste Violinstimme desselben hört, so glaubt man eine rein melodische Composition darin zu erkennen. Die Verkettung der Perioden zeigt einen klaren und vollständigen musikalischen Sinn; alle Accorde zeigen sich folgerichtig in der Melodie enthalten; da ist auch keine unentschiedene Note, keine Lücke, aus welcher man auf Mit-Oberherrschaft eines andern Instrumentes schließen könnte; mit einem Worte, diese vereinzelten Linien sind voll Feuer, Geist, anmuthigen und zierlichen Gängen; das Wiedereinfinden des Themas durch eine Reihenfolge von Passagen, welche seine Rückkehr vorherahnen und wünschen lassen, und der Glanz des Schlußsatzes, grenzen an die Concert-Musik. Wenn sonst eine vereinzelte Stimme diesen Charakter zeigt, schließt sie gewöhnlich den contrapunctischen Styl mit seinen vielfachen Anlagen aus; oder, wenn der Compositeur in der Begleitung ihm besonders hervorragende Nebenbuhlerschaften ent-

gegensetzt, so entsteht daraus eine Ueberladung, welche das Solo verdirbt. Eine Menge moderner Werke liefern dafür den Beweis. Wir haben bereits gesagt, was das Menuet dem Violinisten, der es betrachtet oder in seiner einzelnen Stimme durchspielt, seyn zu müssen scheint; sehen wir nun auf der Partitur nach, was es in Wirklichkeit ist. Wenn die Violine, nachdem sie das Thema im ersten Theile des Stückes auseinander gesetzt hat, im zweiten zu melodischen Figuren übergeht, die darauf folgen, so wiederholt der Baß dasselbe, halb in Minore in seiner männlichen und ausdrucksvollen Sprache; die erste Bratsche ahmt in der Octave die Figur der ersten Violine nach; die beiden übrigen Stimmen contrapunctiren abwechselungsweise dieselbe Figur, je nach dem Gange der Nachahmung. Das ist schon ziemlich verwickelt; warten wir aber bis das Thema wieder an den Chorführer kommt, und wir werden dann sehen, wie die Bratsche sich sogleich desselben bemächtigt und es ihm auf die Entfernung einer Achtel-Pause streitig macht, mit förmlichem Umkehren des Ausdruckes des Rhythmus, wie wenn es der Violine sagen wollte: du gehst ganz verkehrt; so muß man gehen. Nach der Fermate mischt sich die zweite Violine ein und redet ihrem Kameraden das Wort; die Anderen erklären sich für die Bratsche, und das Menuet wird buchstäblich zum zweistimmigen Kanon. Augenscheinlich sind es die tiefen Stimmen, welche sich bei diesem Streite irren, Mozart aber irrte sich nicht; er hat seine Melodie nicht durch die Wissenschaft verdorben. Wäre das Menuet als einfacher Contrapunct behandelt worden, so wäre es eine sehr ange-

nehme kleine Composition gewesen; wie es aber ist, so ist es ein köstliches Meisterwerk, welches einen mit Bewunderung und Vergnügen erfüllt. Fürchten wir nicht, auf Etwas zurückzukommen, was wir bereits gesagt haben. Mozart, welcher Alles zusammen war, ein alter und ein neuer Mensch, ein tiefer Berechner und ein großer Dichter, arbeitete so, daß das verwickeltste Werk bei ihm nur aus einer einzigen Inspiration hervorging, die alle Einzelnheiten umfaßte und befruchtete, ungefähr wie das Küchlein aus dem Ei hervorgeht, oder um uns eines edlern Vergleiches zu bedienen, wie Minerva mit vollständiger Rüstung aus Jupiter's Haupte entsprang. Aus diesem Grunde ist die Poesie in seinen Werken immer mit der Berechnung in Uebereinstimmung, und die Klarheit seines Styls kommt der Tiefe darin gleich. Es gibt folglich kein Mittelding: entweder fügt die Anwendung der contrapunctischen Formen den Schöpfungen der zierlichen Musik einen ungeheuern Werth hinzu, oder raubt sie ihnen Alles, was sie mit mehr Einfachheit und weniger Ansprüchen an eine Wissenschaft gehabt hätten, die stets vergeblich ist, wie wir glauben, wenn man genöthigt ist, sie zu suchen. — Als Mozart das Trio dieses Menuets schrieb, scheint er an die Damen gedacht zu haben. Die Damen sind während unserer Quartett- und Quintett-Soireen sehr zu beklagen, und zwar eben so sehr, wie bei einem Diner auf englische Weise. Nichtsdestoweniger haben wir sie noch immer ihre leisen Gespräche unterbrechen sehen, um diesem Trio zu lauschen, dessen Rossini'scher Styl, leichte Anmuth und concertirende Bravour sehr angenehm

mit dem feurigen Ausdrucke und dem hinreißenden Ungestüm des Menuets contrastirt.

Das Finale, Allegro, aus DDur, $^{6}/_{8}$, ist das vierte und letzte Wunder des Quintetts. Wenn die Analogieen der reinen Musik die Ordnung der fühlbaren Objecte berühren, so müssen dieselben nicht als wirklich und gegenwärtig dargestellt werden, sondern wie ein Gedanke, ein Bild, ein Wunsch oder eine Erinnerung, welche die Seele beschäftigen, und das psychologische Gemälde mit gewissen besonderen Tinten färben, durch welche die materielle Analogie sich errathen oder erkennen läßt. Die Unterscheidung, welche ich aufstelle, erschiene nur als eitle und unverständliche Spitzfindigkeit, wenn sie in der Praxis nicht einen sehr auffallenden und wichtigen Unterschied hervorbrächte. Ich will damit sagen, daß, wenn die Musik ohne Worte die Objecte malen will, wie man sie sieht, so verfällt sie unvermeidlich in den Theaterstyl und setzt sich an die Stelle des lyrischen Dramas. Wenn dagegen der Musiker weniger directe, weniger positive, weniger a u s m a l e n d e Ausdrücke wählt, und mehr den Gedanken an den Gegenstand zu erwecken, als uns demselben gegenüber stellen will, so kann er diesen Zweck innerhalb der Grenzen der reinen Composition erreichen, so wie wir sie definirt haben, ohne die dramatischen Formen zu Hilfe nehmen zu müssen, welche der Handlung, der äußern Bewegung, der realen Anwesenheit der Gegenstände entsprechen. Beispiele werden meine Gedanken vollends klar machen. Nehmen wir das Scherzo der Pastoral-Symphonie von Beethoven: L u s t i g e s B e i s a m m e n s e y n d e r L a n d l e u t e.

Hier hat man die Sache selbst, so daß mit einem Texte dazu das Stück ein syllabischer, völlig singbarer Chor wird, ohne daß man eine Note zu versetzen braucht. Nun sehe man aber das Finale unseres Quintetts, welches allerdings kein Programm enthält, über dessen Analogie aber man sich nicht leicht täuschen kann. Jedermann wird sogleich an ein ländliches Fest denken, an eine fröhliche Vereinigung von Landleuten, wie in der Pastoral-Symphonie. Ja, aber mit dem Unterschiede, daß Beethoven's Ekloge in Handlung, die Mozart's aber in der Idee besteht, was macht, daß man in letzterer nicht einen Satz findet, der zum Vocalgesange taugt, und daß der Styl des Stückes der Theatermusik gänzlich fremd bleibt. Und doch ist die Mozart'sche Ekloge bei weitem vollständiger. Die Phantasie, welche von ländlichen Scenen träumt, läßt diese vor dem Seelenauge unter verschiedenartigen Aspecten vorübergehen, die sich ganz genau in drei Bilder oder Wiederholungen theilen. Erstes Bild: ein natürliches und anmuthiges Thema, ländlicher Ball, bei welchem der Rundtanz bei den Tönen des Dudelsackes ausgeführt wird, dessen monotones Schnarren man hört; (ein gedämpfter Baß) muntere Worte der Hirten, Geschäker der Hirtinnen; ein lebhaft genossenes Sonntagsvergnügen. Zweites Bild: Die Lust nimmt immer mehr zu, bis es der ersten Violine einfällt, einen ländlichen Vers allein anzustimmen. Bei solchen Veranlassungen wird die Lust im Chore einzustimmen Niemandem fehlen; es scheint aber, daß nicht Alle das Liedchen genau kennen, oder daß die Kehlen der guten Leute nicht gut zusammenstimmen.

Kurz, nach einigen mißlungenen Versuchen gibt man die Sache wieder auf. Man wird errathen haben, daß der ländliche Vers ein Fugenthema und der verunglückte Chor eine fünfstimmige Fuge, von völlig scholastischer Regelmäßigkeit ist. Welch' anbetungswürdiger Pedant dieser Mozart ist. Die Fuge endigt mit einer Reihe von Accorden von bezaubernder Wirkung. Drittes Bild: Laßt uns etwas Anderes thun; erzählen wir uns Geschichten. Allgemeine Pause: Das Ohr erwartet den Ton EDur, welcher durch seinen Dominanten-Accord angekündigt wurde. So weit sind wir aber noch nicht; die untergeordneten vier Stimmen fallen in C und nehmen den Gang einer einfachen Begleitung an; die erste Violine fängt an zu erzählen. Ihr melodischer Eingang ist zu Ende; sie will, durch die allgemeine Aufmerksamkeit ermuntert, eben fortfahren, als ihr Kamerad zur Linken, sie, ich weiß nicht auf welchem Puncte der Erzählung aufhält. Daraus entsteht ein Hader, in den sich die Bratsche, unter dem Vorwande mischt, die Meinungen wieder in Einklang zu bringen. Ihr kennt die Geschichte beide nicht; ich will sie Euch erzählen, und nun hört Jedermann der Bratsche zu, wie man der Violine gelauscht hatte; die Bratsche kehrt aber die Umstände der Geschichte gänzlich um. Weißt denn Du, mein Lieber, selbst was Du sagst, ruft ihr die Violine in spöttischem Tone zu. Die andere setzt aber ihre Erzählung fort, man straft sie noch härter Lügen; sie antwortet; man erwidert ihr scharf, und die Modulation verdüstert sich mehr und mehr, so daß die Bratsche, statt einen unbedeutenden Zwist zu dämpfen, sich selbst in einen bittern Streit verwi-

stelt steht. Dieß begegnet Vermittlern ziemlich oft. Bis dahin hat das Violoncell an dem Hader keinen Theil genommen; es hat sich ruhig und wie schlafend auf seiner Baßseite gehalten; dann zeigten nur einige kurze Töne sein Mißfallen an, welches diese Störung des Festes in ihm erregte; endlich verliert es die Geduld; und wie es allen phlegmatischen Leuten ergeht, wenn sie einmal aus sich selbst heraustreten, daß sie sich viel aufgebrachter zeigen, so bringt das Violoncell ex abrupto ein Thema aus GDur zum Vorschein, welches ganz wie jene energischen Ausrufungen aussieht, von denen man nur die Anfangsbuchstaben schreibt. O! nun wird die Sache ernstlich. Die Redensarten des Basses sind weit gewichtiger, als das Geplauder der Bratsche. Sie bringen deßhalb auch sogleich den lächerlichen und ärmlichen Streit zu Ende, welchen die Bratsche um einer Kleinigkeit willen erhoben hatte; dadurch wird aber ein vereinzelter Streit zu allgemeinen Händeln, und von Worten kommt es zu Handgreiflichkeiten. Jeder waffnet sich mit dem Motive, das gleich einer Fackel der Zwietracht mitten in die Gesellschaft hineingeworfen wurde. Zerbricht sie an einer Stelle, so wendet man sie um und schlägt nur um so besser zu; die Schläge fallen hageldicht; Unordnung und Verwirrung sind gräßlich. Endlich, wenn man nach Herzenslust sich gebalgt hat und die Dosis hinreichend erscheint, so findet der Urheber des Tumultes, seiner Lebhaftigkeit sich schämend, daß es Zeit sey, dem Gezänke ein Ende zu machen. Den Wüthenden im Handgemenge Vernunft zu predigen, wäre Wahnsinn gewesen. Bei solcher Gelegenheit ist ein kräftiger Arm, der den Gegner

an eine Mauer drückt, die beste Beweisführung. Der Baß bedient sich dieser unwiderstehlichen Logik; er nimmt sein tiefes A und hält es acht Tacte lang aus, während welcher die Anderen noch ihr Möglichstes versuchen, um es einander gleich zu thun und sich herumzubalgen; aber gedrängt, keuchend unter der gewichtigen Note, die ihren bösen Willen kettet, sind sie genöthigt, sich zum Zeichen der Versöhnung die Hände zu reichen, die sie nicht mehr erheben können, um sich zu schlagen. Nach und nach kommt man wieder zu besseren Gesinnungen, zum Frieden, zur Heiterkeit, zum Tanze, das heißt zum melodischen Thema am Anfange zurück. In einem dritten Fugenfragmente hat der Componist, auf Mozart'sche Weise, alle Erinnerungen an das ländliche Fest wieder zusammengestellt, indem er die Hauptideen des Stückes verband. Wir hören zu gleicher Zeit das melodische oder Pastoral-Thema, das Thema des Liedchens und das des Gezänkes, ferner zwei andere Sujets, sich theilen und austauschen zwischen den Stimmen, in einer Reihenfolge von Nachahmungen in der Quinte. Eine wirklich merkwürdige und bewunderungswürdige Sache. Nach diesem kommt der Streit zwischen der Violine und der Bratsche noch einmal zum Vorschein, um sich aber auf freundschaftliche Weise durch einen Doppeltriller auf der Cadenz zu beendigen. Das Stück schließt im Tone geräuschvoller Heiterkeit, ganz dem Geiste einer Sonntags-Zusammenkunft angemessen. Die Bauern werfen jauchzend ihre Hüte in die Luft und gehen auseinander. — Diese Analyse ist etwas länger geworden, weil ich sie so gemacht habe, wie wenn

ich einen Text zu erklären gehabt hätte, an dem kein dunkles, und zweideutiges Fleckchen ist. Ich bitte den Leser, meine Auslegung mit dem Originale zu vergleichen.

Das letzte Quintett Mozart's, hinsichtlich des Datums, ist das aus EsDur, Allegro di molto, $^6/_8$. Es wurde im Jahre 1791 componirt. Man findet zwar die schöne Arbeit darin, aber nicht ganz die schönen Gedanken der vorhergehenden Werke, was uns erlaubt, es mit Stillschweigen zu übergehen.

Es bleibt jetzt noch das Quintett aus C Moll übrig, dessen Datum ich aber nur auf negative Art angeben kann, indem ich sage, daß es älter als vom Jahre 1784 ist, weil es sich nicht in dem thematischen Kataloge aufgezeichnet findet. Die Pariser Ausgabe ordnet es aber nichts desto weniger unter die bekannten. Dieß ist nicht allein bei allen Liebhabern der Fall, sondern es wird ziemlich allgemein seinen Nachgeborenen vorgezogen, wovon ich mich sehr häufig als Mitspielender und Zuhörer zu überzeugen Gelegenheit fand. Diese Bemerkung ist in diesem Falle von großer Wichtigkeit. Das Quintett aus C Moll ist älter als die classische Periode Mozart's; es wurde früher gemacht als die Haydn gewidmeten Quartetts, und die Prüfung der Partitur bestätigt vollkommen das Datum seines Ursprunges. Man trifft darin allerdings diese glänzenden und kühnen Combinationen, jene contrapunctische Allmacht noch nicht, welche gleichsam das Siegel Mozart's ist, und welche dem fugirten Style den freien Gang, den Ausdruck, den Reiz und die melodische Gewalt des Gesanges selbst verleiht. Dagegen findet man

etwas darin, was man in den classischen Quartetts und Quintetts nicht trifft; eine dramatisch motivirte Leidenschaft, theatralische Formen, Melodieen, die trefflich für einen Sänger sind und welche ihre Texte in sich selbst haben, tiefnagende Melancholie, Erinnerungen, welche brennen, Klagen, welche verzehren, einen hoffnungslosen Kampf gegen das Unmögliche. So ist das erste Allegro. Wenn Mozart vor seiner Zeitigung dieses Meisterwerk von dramatischem Ausdrucke und sprechender Melodie hervorzubringen vermochte, und wenn derartige Charaktere wirklich der instrumentalen Kammermusik angehörten, ist dann wohl zu glauben, daß Mozart in seiner Vollständigkeit, der Verfasser des Don Giovanni hinter sich selbst sollte zurückgeblieben seyn, in den Quartetts und Quintetts, welche aus seiner Reife datiren. Da er nun aber bei diesen einen ganz verschiedenartigen Styl anwendete, weil er in denselben, mehr als irgend Jemand, auf die Formen der Theatermusik Verzicht leistete, für die er mehr Genie als irgend ein Musiker in der Welt hatte, müssen wir daraus nicht den Schluß ziehen, daß Haydn und seine Logik ihn zur Erkenntniß der wahren Principien führten, die seine Zeit so wenig begriffen und die unsrige beinahe vergessen hat. Warum wurde Joseph Haydn der Vater der Instrumentalmusik genannt? Geschah es nicht aus dem Grunde, weil er einen Styl schuf, der die Musik ohne Worte streng von der mit Worten schied, von welcher die erstere ehemals nichts als die Nachahmung und das Echo war? Nun scheinen aber Componisten und Kritiker auf das alte System zurückkommen zu wollen. Die Notenmacher wett-

eifern unter sich, wer am dramatischsten ist; die Phrasenmacher ohne Ueberlegung wetteifern darin, wen sie am meisten loben sollen, weil er dramatisch war. Ein schöner Fortschritt in der That!

Das lange Studium der Meisterwerke Mozart's muß mich sehr streng gemacht haben, weil ich den Muth habe, an einer Composition wie das Quintett aus C Moll Ausstellungen zu machen, und zwar gerade aus dem Grunde, welcher ihm so viele Theilnahme und Beifall zuzieht, weil es nämlich das melodischste und leidenschaftlichste der Quintetts ist. Und doch wie oft habe ich es mehr als mit Worten gelobt; wie viele köstliche Thränen hat es mir entrissen. Ach! sprach ich in dem glücklichen Alter zu mir, in dem man diese Freuden genießt, ohne daß man sich Rechenschaft darüber ablegt; welchen Effect müßten diese göttlichen Melodieen im Munde eines tragischen Sängers hervorbringen! Wie erstaunt wäre ich gewesen, wenn mich Jemand belehrt hätte, welch' scharfe Kritik in meinem bewundernden Ausrufe liege.

Ein anmuthiges Motiv, Gänge der Violine von einfachem und zierlichem Geschmacke, unter welchen das Thema in einer andern Stimme sich wiederholt, Harmonie-Effecte von der pikantesten Originalität, zeichnen das Andante des Quintetts aus EsDur, $^6/_8$ aus. Welchem Ohre wären diese Sätze entgangen, in denen die Bratschen und der Baß, in ihren tiefen Tönen sprechend, verstärkt durch einen Effect mit Doppelgriffen auf dem Violoncell, eine so melodische Erwiderung der zweiten Violine hervorrufen. Es wäre schwer, ein wohlklingenderes, ergötzlicheres Resultat zu ersinnen.

Das Menuet ist ein Kanon zu zwei Stimmen, das sich in der technischen Arbeit von keinem der tausend anderen Individuen seiner Gattung auszeichnet. Wir haben dasselbe in unseren Betrachtungen über die Geschichte der Musik als ein bemerkenswerthes Beispiel der Verbindung des strengen Kanons mit einem Gesange, der voll Ausdruck und selbst in hohem Grade pathetisch ist, citirt. Es ist dieß die alte Wissenschaft in Verbindung mit der modernen Melodie, aber bei weitem noch keine wahrhaft Mozart'sche Wissenschaft. Ehe unser Heros mit allen Schwierigkeiten des Contrapunctes zu spielen gelernt hatte, hält er darauf, darzuthun, daß er diese zu überwinden verstehe. Es war schon viel, einen Gesang, wie den des Menuets, der kanonischen Regel dienstbar gemacht zu haben; andererseits war aber der Kanon an und für sich von der leichtesten Gattung. Was ist das, werden die alten Notenberechner sagen, für welche der Gesang das gleichgiltigste Ding in der Musik ist: imitatio aequalis motus, ein Kanon in der Octave, ein Kanon zu zwei Stimmen nur, das Minimum eines Kanons! Kinderarbeit! Nun, hier ist, um Ihnen, meine Herren, von der lateinischen Terminologie, zu gefallen, das Trio meines Menuets, eine Arbeit, welche der große Josquinus Pratensis selbst unterschrieben haben würde; ein Kanon zu vier Stimmen, oder vielmehr zwei Kanons zu zwei Stimmen, die zusammengehen in contrarium stricte reversum. Betrachten Sie wohl stricte reversum. Und wollen Sie sich überdieß überzeugen, daß ich die Schwierigkeiten des Halsbrechers verzehntfacht habe, indem ich das hineinbrachte, an was die Kanonisten des

fünfzehnten, sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts kaum dachten, und aus dem diese sich so wenig machten, als Sie; eine Kleinigkeit nämlich, welche man Musik, sonst aber auch Wohlklang nennt. Das ist ohne Zweifel die Intention dieser paar Linien Musik für die Augen, die sich indessen nicht weniger gut anhören läßt. Es liegt etwas Unbestimmtes, Luftiges, Durchsichtiges, Geheimnißvolles und Ruhiges darin, in welchem kein Herzschlag hörbar wird, ein Etwas, das ich nicht auszudrücken vermag und um dessen Erklärung man Mozart befragen muß. Vielleicht wird er einem sagen, daß er einstmals den St. Stephansthurm betrachtend, bei einem matten Mondscheine die Schatten der alten Organisten, deren Erbschaft er nicht ernten konnte, um die Kathedrale habe schweben sehen, wobei sie sich das Vergnügen gemacht, das Murmeln des Zugwindes, welcher durch das ungeheuere Gebäude streift, nach den Regeln des doppelten Contrapunctes zu stimmen.

Das Quintett schließt mit Variationen, Allegro aus C Moll, $^2/_4$, welche der allgemeinen Färbung des Werkes angepaßt sind, und die Mitte zwischen melodischen und harmonisch-contrapunctischen Variationen halten. Von diesen beiden Gattungen, welche sich im Princip wesentlich entgegenstehen, obschon sie einer Annäherung fähig sind, gehört die erste der Concertmusik, die zweite aber der hohen Kirchen- und Kammermusik an. Die Variationen unseres Quintetts sind mit vieler Annehmlichkeit und vielem Reize geschrieben; sie glänzen mehr durch Ausdruck als durch den Glanz der Passagen, die Arbeit wird aber erst etwa dreißig Tacte vor

dem Majore bemerkbar, welches den Schluß des Stückes bildet. Von diesem Allegro ist es aber noch weit bis zu den Variationen des Quartetts aus A von Mozart, oder bis zu denen des Quartetts von Beethoven aus demselben Tone oder bis zu Variationen aus G eines Quartetts von Haydn. Das sind Variationen, wie wir sie lieben, bewunderungswürdig und erhaben, während die gewöhnlichen Productionen dieser Gattung flach, trivial und ekelhaft sind. Gott bewahre einen vor gewissen variirten Arien, welche gewisse Virtuosen spielen, in welchen aber die Dosis lange Weile nie variirt, welche das Publicum einnehmen muß.

Symphonieen.

Jede Poesie theilt sich zwischen dem Ich und dem nicht Ich, zwischen der äußern Welt und der Individualität des Dichters, zwischen der materiellen Thatsache und ihrem moralischen Eindrucke. Die Musik in ihrem Princip, abgesehen von ihrer Anwendung, das heißt als reine Musik betrachtet, entspricht der analytischen, contemplativen, individuellen oder innern Poesie, der, in welcher die Ergießung an der Stelle der Handlung, der Beschreibung, der Erzählung vorherrscht. Wenn man jetzt herabstiege von Gattungen zu Arten, von allgemeinen Abtheilungen, zu besonderen Unterabtheilungen, so würde man finden, daß die Symphonie, Kammer-Symphonie*) genannt, mit der Ode in Wechselbeziehung steht, indem die eine der Ausdruck und der reinste Ausfluß der reinen Musik, die andere der erhabenste Ausfluß der

*) Oder Symphonieen kurzweg, um sie von der concertirenden Symphonie und der der Kirche und des Theaters zu unterscheiden, die heut' zu Tage ganz außer Gebrauch gekommen sind, indem namentlich die Theater-Symphonie durch die Ouverture ersetzt worden ist.



lyrischen oder unbegrenzten Poesie ist. Ihre Analogie wurde lange vor uns anerkannt. Sulzer, ein Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts, spricht sich auf folgende Weise in seiner Theorie der schönen Künste aus.

„Die Kammer-Symphonie, eine durch sich selbst bestehende Gattung, weil ihre Werke weder zur Vorbereitung, noch zur Einleitung in eine andere Musik dienen, erreicht ihren Zweck nur vermittelst eines glänzenden und feurigen Styls. Die Allegros unserer besten Kammer-Symphonieen zeigen große und kühne Gedanken, welche unabhängig entwickelt werden, eine scheinbare Unordnung in der Melodie und Harmonie, mannichfache und stark ausgesprochene Rhythmen, energische Baßgesänge und Unisonos, concertirende Mittelstimmen, freie Nachahmungen, zuweilen fugenartig behandelte Subjecte, plötzliche Modulationen, welche um so mehr frappiren, als sie die entferntesten Töne einander nahe bringen; ferner sehr auffallende Gegensätze von forte und piano und endlich eine Anwendung des crescendo, welches den größten Effect hervorbringt, namentlich, wenn es bei einer aufwärtssteigenden Melodie und einem progressiven Ausdrucke angewendet wird. Ein solches Allegro ist in der Musik das, was eine Pindar'sche Ode in der Poesie. Wie die Ode erschüttert und erhebt die Symphonie die Seele des Zuhörers, und sie verlangt von Seiten des Musikers denselben Geist, dieselbe erhabene Phantasie und dieselbe technische Wissenschaft."

Diese Charakterschilderung der Gattung, welche Sulzer, oder vielmehr seine musikalischen Mitarbeiter, sicher aus den ersten Symphonieen Haydn's abstrahirt haben, den einzig

guten, die es damals gab, findet sich ebenso, nur in einem viel höhern Grade von Genie und Wissen, in den classischen Symphonieen Mozart's vor. — Nun werfen sich zwei Fragen auf, wovon eine die Sachen, die andere die Personen betrifft. Wir fragen zuerst, ob die Symphonie als unabhängige auf sich selbst gegründete Gattung, in ihren zukünftigen Bestrebungen, die poetische Analogie übertreffen konnte, die wir in ihr anerkannt haben, wenn sie mit den Theoretikern von ehemals übereinstimmt. Sodann fragen wir, ob Einer weiter gegangen ist, als Mozart, in diesem Zweige der musikalischen Kunst, nach dem Geiste der Ode behandelt, oder besser gesagt, nach den Gesetzen der reinen Musik, seit die vollständigen Mittel der Ausführung ihr erlauben, ihre grandiosesten Formen und ihren Charakter auf die energischste Weise zu entwickeln. Mit dem Stellen dieser letzten Frage ist auch die Lösung derselben zugleich erfolgt; die erstere dagegen, welche Doctrinen berührt, die heut' zu Tage von großem Einflusse sind, verdient ernstlich geprüft zu werden.

Beethoven, der größte musikalische Genius unseres Jahrhunderts erschien. Er kam nach Haydn und Mozart, zu einer Zeit, wenn auch nicht einer nothwendigen Abnahme, aber doch zu einer, in welcher die neuen Wege nicht mehr so leicht wie sonst zum directen Fortschritte führten; in sofern der Fortschritt in den Künsten unüberschreitbare Grenzen hat, was ihre Denkmale seit dreiundzwanzig Jahrhunderten beweisen. Bei seinem ersten Auftreten, was ihm keinen geringen Anspruch auf Ruhm verschaffte, kündigte sich Beet-

hoven als der Fortsetzer und Nebenbuhler der beiden großen Meister an, welche ihm vorangegangen waren. Man darf sich nur, unter anderen Meisterwerken, an die sechs ersten Violinquartetts, ohne allen Vergleich die schönsten, welche Beethoven je componirt hat, an das Sextett und an die bewunderungswürdige Symphonie aus CDur erinnern. Bald brachte ihn aber die Schwierigkeit, auf einem Wege immer weiter vorzuschreiten, welcher der zur Vollkommenheit selbst war, allmählig davon ab, und führte ihn auf andere Wege. Wir sprechen hier nicht von seinen allerletzten Werken, welche er mitten unter seinen unaufhörlichen Leiden schuf, denen der Verfasser ausgesetzt war, und welche den Stempel der moralischen Unordnung tragen, die deren Folge war. In diesen Werken, welche die Adepten selbst als änigmatisch bezeichnen, finden wir übrigen Profanen nichts Anderes, als die traurigen und melancholischen Ueberreste eines großen Mannes. Es gibt keine Musik, die bei'm Anhören weher thut.

Die Neuerungen der gleichzeitigen Meister werden immer am Ende die Basis des gleichzeitigen Geschmackes, welcher seinerseits die Grundlage der gleichzeitigen Theoretiker wird. Für die Pastoral- und heroische Symphonie, für die Symphonie mit Chören, für die Schlacht von Vittoria, bedurfte es einer neuen Poesie. Diese Werke konnten nicht mehr der Ode gleichgestellt werden, deren Verhältnisse sie wesentlich änderten und überschritten. Wie sollte aber die auf diesen neuen Formen construirte Symphonie beschaffen seyn, und wem sollte sie gleichen? Die nach Beethoven's Schule gebildeten Kritiker haben es übernommen, uns darüber zu belehren.

„Beethoven nahm die Sonate und die Symphonie da auf, wo Mozart sie gelassen hatte; er fing mit dem lyrischen Ergusse an . . . Aus dieser Periode schreiben sich hauptsächlich die Symphonieen aus C und D Dur, von denen die eine ganz Mozartisch, die zweite aber, in demselben Geiste componirt, aber viel entwickelter ist und bereits durch ihre Ausdehnung Mozart's Compositionen übertrifft. Hier entdeckt man auf die bestimmteste Weise den Fortschritt der Kunst nach Mozart. Aus der unbestimmten Lyrik (oder lyrischen Unbestimmtheit, wenn man lieber will) der Mozart'schen Symphonieen, ist zuerst die Symphonie aus C Moll von Beethoven herausgetreten, welche noch der lyrischen Gattung angehört, welche aber, statt sich darauf zu beschränken, einen Seelenzustand auszudrücken, mehrere mit einer tiefen psychologischen Wahrheit ausmalt*). Diese Symphonie muß als der erste Grad der Erhebung über den Mozart'schen Standpunct betrachtet werden. Die wahre Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeiten der verschiedenen Instrumente, entfalteten sich mehr und mehr vor dem Meister, der mit unermüdlichen Schritten den Weg des Fortschrittes ging. Bald hörten die Instrumente für ihn auf, todte Mittel zu seyn!? sie bekleideten sich mit einer deutlich unterschiedenen Persönlichkeit, und das Orchester wurde zum

*) Die Distinction hat keinen Sinn, weil alle Quartetts und Quintetts, sowie alle Symphonieen von Haydn und Mozart ebenfalls in den drei oder vier Stücken, aus denen sie bestehen, eine Reihenfolge stets wechselnder und zuweilen sehr verschiedenartiger psychologischer Zustände ausdrücken.



belebten, einer völlig dramatischen Thätigkeit überlassenen Chor. Die alten Bestrebungen der Symphonie wurden aber deßhalb doch nicht verlassen, aber alle vereinigten sich von nun an in einer psychologischen Entwickelung, welche mit einer Reihenfolge äußerer Zustände verbunden waren, welche die dramatische Thätigkeit der Instrumente ausdrückt, aus welchen das Orchester besteht. Und dieß ist der erhabenste Standpunct, auf welchen sich bis jetzt die Symphonie erhoben hat.

Diese wenigen Linien finden sich in dem Sammelwerke des Herrn v. Nissen, der sie einem Schriftsteller entlehnte, den er nicht nennt, dessen Autorität aber diesem sonderbaren Biographen von Mozart zu sehr zu imponiren scheint, als daß er die geringste Einwendung dagegen erhoben oder auch nur ein Wort als Commentar hinzugefügt hätte. Ich habe die Stelle angeführt, weil sie mit ziemlicher Genauigkeit, wenn gleich in nichts weniger als gewählten Redensarten, die Ansprüche zusammenfaßt, auf welche sich die Ueberlegenheit Beethoven's in der Meinung einer Menge Musiker und Kritiker unserer Tage begründet. Das System der Mozart'schen Composition war also lyrisch, das von Beethoven ist dramatisch, und darin liegt der Unterschied. Wenn man über die Ode hinausging, so blieb freilich nur noch das Drama übrig.

Das, was wir bereits gesagt haben, als wir von den Quartetts und Quintetts Mozart's sprachen, wird unsere Antwort auf die Bemerkungen des eben angeführten Kritikers enthalten. Wir führen zuerst ein thatsächliches Argu-

ment an, die Symphonie aus CDur von Beethoven, welche der Kritiker für ganz Mozart'sch erklärt, folglich nach seiner Ansicht den nicht Mozart'schen Symphonieen, die auf diese folgten, nachstehend, und welche andere Kritiker im Gegentheile für die zierlichste und reinste unter allen von Beethoven anerkennen. Wir setzen mit vollkommener Ueberzeugung hinzu, daß, wenn Beethoven immer und in vollem Maße die Lobsprüche des Kritikers verdiente, wenn er wirklich die Instrumente individualisirte, wie die Theater-Componisten in den Ensemblestücken zu individualisiren suchen, wenn sein Orchester stets einem dramatischen Chore glich, und wenn das Ensemble seiner Symphonieen immer eine Reihenfolge von Zuständen oder äußeren Bildern geboten hätte, so würde sich Beethoven sicher nie neben Haydn und Mozart gestellt haben; denn alle diese Dinge hätten ebenso viele relative Unvollkommenheiten bezeichnet. Er ist allerdings zuweilen, aus System, in die Fehler verfallen, welche eine neue Theorie zu Grundsätzen erheben will; aber sicher hat er nicht in Folge dieser Fehler so viele bewunderungswürdige Meisterwerke geschaffen. Beethoven's Genius war seiner Beurtheilung unendlich überlegen, und seine künstlerischen Inspirationen waren tausendmal mehr werth als seine Ansichten über die Kunst. Alle Diejenigen, welche Beethoven's Werke studirt haben, konnten sich überzeugen, daß der Styl dieses Meisters nie größer und prächtiger ist, als in den Stücken, in welchen die Gedanken sich darstellen, folgen und sich entwickeln, je nach den Convenienzen eines rein musikalischen Grundes, und ohne alle

Beimischung der der angewandten Musik eigenthümlichen Formen, jener Intentionen, welche bei einem Instrumentalstücke bei einem Zuhörer sogleich die Frage erregen: was bedeutet dieß? Was will man mir sagen, oder was will man mir zeigen? Die Stücke aber, welche in diesem Geiste und in diesem Styl componirt sind, sind gerade das, was man reine Musik nennt; sie gehören der lyrischen Gattung, der musikalischen Ode an; sie sind wahrhaft Mozart'sch. Dieser Art ist von Anfang bis zu Ende die Symphonie aus CDur. Uebrigens, wird man mir sagen, gibt es unter den Symphonieen Beethoven's andere durchaus dramatische Stücke, welche nicht weniger bewunderungswürdig sind, der Todtenmarsch in der Symphonia Eroica zum Beispiel, und namentlich der Sturm in der Pastoral-Symphonie, der furchtbarste, der herrlichste unter allen Stürmen, die je in den Bässen gedonnert, in den Flöten und Querpfeifen gepfiffen, in den Posaunen gebrummt und gebrüllt, in den Violinen geblitzt und gehagelt haben. Die Piece ist erhaben; wir begreifen und fühlen alle Schönheiten so gut wie die exclusivsten Verehrer Beethoven's; wir unterschreiben zum Voraus alle Lobeserhebungen, welche sie machen können, denn man läuft nicht Gefahr, in Uebertreibung zu fallen, wenn man eine solche Musik lobt; und doch kann man immer einen Einwurf machen, auf welchen man stets die Antwort schuldig bleiben wird. Der Todtenmarsch und der Sturm sind in einem Styl gehalten, welcher erlaubte, dieselben in jeder Oper anzuwenden, in der diese beiden Dinge sich vorfinden. Der Marsch erforderte nichts als abgekürzt zu werden; der Sturm könnte

bleiben wie er ist, aber es wäre ebenso leicht, einige Chorsätze, einige lange Stimm-Exclamationen in dem Accord anzubringen, der keine Note weder in der Melodie noch in der Harmonie des Stückes änderte*). Wenn man auf dem Theater das Begräbniß irgend eines historischen Helden sähe, der in der Vertheidigung des Vaterlandes gefallen ist, welches ihm sein Heil verdankt, die Scene mit Emblemen der Trauer und des Krieges geschmückt, die Familie und die Mitbürger des großen Mannes und seine Waffengefährten versammelt, in ihrem gemeinschaftlichen Schmerze und dem Leichenzuge folgend; wer zweifelte daran, daß der Todtenmarsch mit diesem Schauspiele noch mehr Effect hervorbringen würde, als mit seiner unsichtbaren Handlung und seinem idealen Programm. Nun stelle man sich die Heldin eines Romans vor, eine junge und schöne Prinzessin, die auf der Flucht vor einem Tyrannen, der sie liebt, und welchen sie verabscheut, an einem wilden und malerischen Orte von einem furchtbaren Sturme ereilt wurde, umgeben von einer Gruppe von vor Angst halb todter Frauen, von unglücklichen Landleuten, welche ihre zerstörte Ernte beweinen, und als Begleitung und Belebung dieses Bildes, die erhabene Musik Beethoven's, welche durch die Mitwirkung der menschlichen

*) Eben dasselbe hat Haydn gethan, indem er einen Vocal-Chor den sieben Worten von J. C. hinzufügte, den er zuerst für das Orchester allein componirt hatte. Es bedarf wohl keiner Versicherung, wie viel alle Theile des Werkes und namentlich das Erdbeben, ein Stück von derselben Gattung wie Beethoven's Sturm, obgleich er weit unter demselben steht, durch diese Beigabe gewonnen haben.

Stimmen noch erhabener und eindringlicher geworden ist. Wenn man nur halbwegs ein Freund der Wahrheit ist, so wird man zugeben müssen, daß der Sturm der Pastoral-Symphonie, in diesem oder in einem andern Rahmen, in einer dramatischen Scene noch weit schöner, als mit dem Orchester allein wäre. Und darin liegt, hundertmal für einmal, der unvermeidliche Fehler, die Erbsünde aller Musik, welche sich zum Drama erheben will, ohne durch das Wort gehalten, oder wenigstens durch eine Pantomime unterstützt, durch eine Decoration und eine Schaustellung erklärt zu seyn. Wie schön und groß, wie malerisch und ausdrucksvoll, wie erhaben endlich sie seyn mag, stets wird sie das Gefühl einer relativen Unterordnung, den Gedanken an All' das erwecken, was ihr fehlt, um vollständig das Ziel zu erreichen, nach dem sie strebt. Als Ersatz für das Drama kann eine solche Musik nie eine für sich bestehende unabhängige Gattung bilden.

Ein französischer Beurtheiler der Theorie, welche wir bekämpfen, geht viel weiter als unser deutscher Kritiker. Er theilt die Symphonie in zwei Arten ein, in die alte und neue: die Symphonie, der ein Gedanke zu Grunde liegt (das heißt ein directes oder indirectes, bezeichnetes oder darunter verstandenes Programm) und in die Symphonie, bei welcher sich keines findet. Daraus schließt er sehr natürlich, daß die Werke, welche auf eine Idee sich basirten, eine viel edelere Gattung ausmachen, als die, welchen die Ideen fehlen!!! Der Mathematiker, welcher sagte: was beweis't Alles dieß, um damit seine Ansicht über eine Tragödie auszu-

drücken, in welcher alle Anwesenden in Thränen zerflossen, hätte sicher keine lichtvollere Distinction entdecken können. Die eigentlichen musikalischen Gedanken zu mißkennen und in einer Orchester-Composition nichts als rationelle Gedanken zu finden, welchen die Musik sich anpassen kann, ist sicher dasselbe, als den Zweck der Tragödie einem logischen Beweise gleichstellen zu wollen. Sonate, was willst du von mir? sagte, oder konnte wenigstens mit der nämlichen lächerlichen Abgeschmacktheit derselbe Mathematiker sagen; wenn aber dieser Mathematiker zufälligerweise auch Musiker wäre, so hätte das Wort aus seinem Munde vielleicht einen wahren und geistreichen Sinn, in Beziehung auf das Werk in sich geschlossen, das ihm dasselbe eingegeben. Sicher hätte er weder die Ouverture zur Zauberflöte zum Beispiel, noch die Symphonieen Mozart's gefragt: Sonate, was willst du von mir, denn diese sagen deutlich, was sie wollen; sie sagen es der Seele klar und deutlich. Der Mathematiker hätte seine Frage an Werke der Musik gerichtet, welche ohne Handlung Anspruch auf Handeln machen, ohne Worte erzählen, die Gegenstände zeichnen und malen, ohne sichtbare Formen oder Farben, direct zu der Intelligenz dringen wollen, ohne die Mittel einer directen Communication mit ihr. Man muß sich beinahe schämen, die in gewisser Hinsicht so abgedroschene und längst bekannte Wahrheit wiederholen zu müssen, daß die Musik auf eine ganz vollkommen verständliche Art weder handeln, erzählen noch malen kann, als vermittelst der Verdolmetschung eines Textes, einer Pantomime oder einer Decoration, und daß sie dann, das ist wahr,

aber auch nur dann, ihren Mithelfern mit Wucher den ihr geleisteten Vorschub vergilt. Eine andere, aber viel weniger begriffene Wahrheit ist die, daß die positive Anwendung der Musik, die einen nicht in sich selbst begründeten Zweck hat, wie schön und wahr auch diese Anwendung seyn mag, immer den Verlust eines Theiles des innern Werthes des Werkes nach sich zieht. Wenn dem nicht so wäre, warum bringen die besten Opern, zu Violinquartetts arrangirt, die Speise der gewöhnlichen Dilettanten, beinahe immer einen so unbedeutenden Erfolg zu Wege. Nehme man dagegen die Symphonieen Mozart's und die nicht dramatischen Stücke der Symphonieen Beethoven's, setze diese als Quartetts oder Quintetts, und man wird eine schöne und gute Musik haben, wenn gleich die Zuhörer etwas Anderes als ein Quartett oder Quintett, wie diese beschaffen seyn müssen, darin erkennen werden.

Abgesehen von ihrem ästhetischen Zwecke, haben die Werke der Kunst ihre locale Bestimmung und ihre besondere Anwendung. Die Symphonie zum Beispiel hat die Bestimmung, den Anfang eines Concertes zu machen, gleichwie die Ouverture eine Oper eröffnet. In Folge davon müssen die Verhältnisse eines Werkes dieser Gattung sich nach der gewöhnlichen Dauer eines öffentlichen Concertes richten und den Solisten Zeit lassen, sich zu produciren. So verstanden es Haydn und Mozart; ihre Symphonieen sind nicht länger als ihre Quartetts. Beethoven, welcher die Gattung aus einem andern Gesichtspuncte betrachtete, und welcher dieselbe dem Charakter der Oper annähern wollte, glaubte,

man könne ihr auch die ganze Dauer derselben oder wenigstens nahezu geben. Das ist es, was unser deutscher Kritiker die erste Stufe der Erhebung über den Mozart'schen Standpunct nennt. Wahrhaftig, wenn Länge und Erhebung synonym wären, wie würden da die Leute eilen, sich über Beethoven selbst zu erheben. In dieser Hinsicht ließe sich Mozart's Unterordnung durch das ABC der Rechenkunst beweisen. Die umfangreichste Symphonie Mozart's enthält nicht mehr als 934 Tacte, und die heroische Symphonie zählt deren 1900 ungefähr, was mit den Wiederholungen und in Betracht der außerordentlichen Länge des Adagio assai, einem ganzen Opernacte gleichkommt.

In Uebereinstimmung mit dem falschen Princip, welches der erhabenen Instrumentalmusik die Tendenzen des Dramas zuschreibt, dehnte Beethoven die Anwendungen immer weiter aus. Er fragte sich eines Tages, warum man aus dem Orchester, das schönste aller Instrumente, die menschliche Stimme ausschließe; und diese Frage oder vielmehr Idee, gab einer concertirenden Phantasie für das Piano, mit Chören begleitet, ihre Entstehung. In der Theorie war es das förmliche über den Haufen Werfen des Rapports, welcher zwischen den Sängern und dem Orchester besteht. Wenn Maler, die für ein Modejournal arbeiten, ihre Figuren als Nebensachen zeichnen, nur um denselben die Form und Farbe des Kleides zu geben; wenn Bildner in Pappe Köpfe für Perrücken machen, so versteht man den Nutzen dieser Künstler, aber es ist in Wahrheit schwer, den Musiker zu begreifen, der das Sujet mit dem Attribut verwechselt, der den

Commentar an die Stelle des Textes und den Text an die Stelle des Commentars setzt, der das Clavier in eine Person und die Menschen in Singmaschinen verwandelt! Beeilen wir uns aber hinzuzusetzen, daß die Abgeschmacktheit sich hier nur in der Idee und nicht in der Sache selbst befindet. Die Oper oder die verkehrte Cantate ist eine burleske Conception, die man nicht verwirklichen kann, außer in der Absicht, schlechte Musik zu machen. Die Phantasie mit Chor ist dagegen eine der glücklichsten Launen von Beethoven's Genius, eine köstliche Composition, voll Zauber und Originalität. Können denn also menschliche Stimmen, als Orchesterstimmen behandelt, ein Instrument mit Effect und Glück begleiten? Ich weiß es nicht, denn in dieser Phantasie hat Beethoven die Stimmen als Stimmen behandelt, das heißt, wie es die Ansprüche des guten Geschmackes und des Ohres verlangen. Aus diesem Grunde richtet sich auch, sobald der Chor sich vernehmen läßt, unsere ganze Aufmerksamkeit ihm zu, es ist nicht der Chor, der begleitet, sondern er ist es, im Gegentheile, der als Souverain, der er ist und seyn muß, herrscht, und die Passagen des Pianisten sind nichts als ein glänzendes Accompagnement. Dann sind wir aber bei den wahren Bedingungen der Vocalmusik. Wir hören einen Opern-Chor, mit einer obligaten oder concertirenden Orchester-Stimme, nachdem wir eine Phantasie für das Piano gehört haben, und dann weiß man nicht mehr, auf welche Einheit man das Ensemble des Werkes zurückführen, noch welchen Namen man ihm geben soll. Man hat zwei Dinge statt einem. Gleichviel übrigens, da beide bewunderungswürig sind.

Dieselben Bemerkungen, aber nicht von denselben Entschuldigungsgründen begleitet, lassen sich auf die letzte Symphonie von Beethoven anwenden, ein unmäßig großes Werk, dessen Finale ein Chor bildet, auf die Worte des Liedes an die Freude von Schiller. Nach unserer Ansicht war es schon ein schwerer und zweifacher Fehler, zu einem Chore dieses unsterbliche Meisterwerk zu wählen, das vermöge seines herrlichen, so vollendeten und so vollkommenen Styls, als Poesie und Harmonie in Worten, sich gerade darum so gar nicht eignet, der Musik angepaßt zu werden. Die Musik verlangt von der Poesie nichts als den Stoff oder die Umrisse; wenn aber der Dichter Alles gesagt hat, was er sagen konnte, und so gut, als es dem Menschen möglich ist, es zu sagen, dann ist für den Componisten kein Raum mehr da. Die Griechen konnten ihre Oden singen, weil ihr Gesang nichts als eine auf den langen und kurzen Sylben abgemessene Declamation, ohne musikalischen Rhythmus, ohne Melodie und Harmonie war. Wir aber haben Alles dieß, und damit thut man dem Rhythmus und der poetischen Harmonie, häufig auch der Klarheit des Sinnes der Worte starken Eintrag. Ein Musiker, welcher zusammengesetzte Verse übersetzen wollte, nicht um sie in Musik zu setzen, sondern um die menschliche Intelligenz zu preisen und eine Sprache zu verherrlichen, dieser Musiker wird stets unter zwei Sachen eine zu wählen haben: sich im Interesse des Dichters zu vernichten, obgleich dem Letztern dadurch kein reeller Nutzen erwüchse, oder den Dichter unter der Entwickelung seiner musikalischen Version zu erdrücken. Wenn die Ode an die Freude vernünftiger

Weise zum Texte eines Chores oder einer Cantate genommen weden könnte, so stünde sicher nichts im Wege, Phädra, Athalie oder Wallenstein's Tod, so wie Racine und Schiller sie geschrieben haben, ebenfalls in Opern umzuwandeln. Es ist ein Glück, daß die Ode und Tragödie in Worten sich in gleichem Grade diesen Umwandlungen widersetzen. Beethoven konnte nur den dritten Theil der Ode in das Finale seiner Symphonie zwingen, und doch hat die Ode weniger als hundert Verse, und das Finale umfaßt mehr als hundert Seiten. Er wählte nur einige Strophen auf gut Glück aus, die er nach Willkür mischte und wiederholte; er behandelte diese erhabenen Bruchstücke, wie man die Fetzen eines italienischen Libretto behandelt. Wie bedauernswerth, wie traurig!

So oft die Poesie die Musik zurückstößt, in Folge der ihr eigenthümlichen Eigenschaften, so oft sie vollständige Meisterwerke, in der Sphäre des harmonischen Wortes und der Intelligenz schafft, muß die Musik eine Schranke achten, die sie nur um den Preis ihrer vollständigen Niederlage überschreitet. Die Musik darf die Poesie nicht verderben, wenn sie ihr nicht zu folgen vermag, noch sich selbst demüthigenden Vergleichungen aussetzen. Aber das Lied an die Freude ist an und für sich eine außerordentlich musikalische Inspiration. Sie ist es, ohne alle Widerrede im höchsten Grade; um sie aber aus dem Zustande des Gedankens und des Gefühles in den Zustand des Werkes zu versetzen, welche Form soll der Componist wählen. Der Dichter hatte seine ganze Freiheit nöthig, um die Ode an die Freude zu schreiben;

er hat das geistige Gebiet durchlaufen, nach welchem der Musiker ihm nicht zu folgen vermag. Um also ein Aequivalent zu dem poetischen Meisterwerke liefern zu können, brauchte der Musiker ebenfalls seine ganze Freiheit; auch er hat sein specielles Gebiet, in welches die Schöpfungen des Wortes nie zu dringen vermögen. Er wird also die Verse des Dichters nicht übersetzen, welche für ihn unübersetzbar sind, sondern er wird den wunderbaren Aufflug der Seele übersetzen, welcher diese Verse in unübersetzbaren Noten ihrerseits, in den Formen der Sprache nämlich geschaffen hat, das heißt, er wird eine reine Musik machen, eine musikalische oder wortlose Ode, wie der Dichter reine Poesie, eine Dithyrambe gemacht hat. Also mit einem Worte, er wird eine wahrhafte Symphonie, ohne Programm und ohne Chor machen, etwas von der Art, wie die Symphonie aus C von Mozart zum Beispiel, eine, in Wahrheit etwas schwierigere Aufgabe, als die symphonistische Arbeit mit Chören und Programmen.

Beethoven, sagten wir, ist in einen doppelten Fehler gefallen, als er Schiller's Ode zur directen psychologischen Basis und zum Gesangs-Programm seines Instrumentalwerkes machte. Er täuscht sich hinsichtlich der allgemeinen Rücksichten, welche eine solche Wahl verdammen, und er betrog sich auch hinsichtlich seiner selbst. Wißt ihr, was die Ode an die Freude ist, von der er den Geist wiedergeben und deren Flug er erreichen wollte? Faßt Ihr, welch' jugendlicher Enthusiasmus und frischer Glaube, welche mittheilende Kraft und Begeisterung dazu gehörten, um diese Ode zu machen,

welche man, selbst in reiferm Alter, nicht wieder lesen kann, ohne daß einem Thränen in die Augen treten, und daß das Herz im Busen klopft, wie es im Alter von zwanzig Jahren klopfte? Und dieß wollte während seiner stärksten physischen und moralischen Abnahme der große Unglückliche componiren, der sich Beethoven nannte. Vermochte er es, alt, kränklich, leidend und menschenscheu wie er war; waren die Corden, welche bei den Eindrücken des Glückes vibriren, nicht schon lange in seiner Seele verstummt! Er selbst wußte es wohl. Man sehe, welch' trauriges Geständniß er uns in Noten über diesen Gegenstand gemacht hat, auf Seite 98 und 99 der Partitur, welche deren 226 hat. Ehe er mit dem Chore beginnt, versucht er hinter einander die bereits gehörten Motive der Symphonie und verwirft sie sogleich wieder. Keines scheint ihm zum Ausdrucke der Freude zu passen, was sehr wahr ist, und was zugleich beweis't, daß die Symphonie dem Gedanken des Finale gänzlich fremd geblieben ist. Ist aber das Thema, welches der Componist endlich annimmt, glücklicher gewählt? Hat Schiller's Feuerwerk es eingegeben; spricht sich mit einem Worte die große und erhabene Freude des Dichters darin aus? Leider nein; dieses Thema ist nichts als eine schmachtende Canilene, die sich auf eine nimmer endigende Weise repetirt, und in welcher der Zuhörer nichts als das Bild der Erschöpfung und des Alters zu erkennen vermag.

Nachdem man aber einmal das Recitativ und den Chor in die Symphonie eingeführt hat, warum sollte man nicht ebenso die Arie, das Duett, die Ensemblestücke einführen;

warum sollte man ihr nicht statt eines einfachen Adjectivs zum Programm den Namen irgend eines bekannten Theaterstückes, und die Dauer mehrerer Acte statt eines geben; lauter natürliche Folgerungen nach den Beispielen, die Beethoven aufgestellt hat. Ich dachte gerade an die Möglichkeit dieses neuen Fortschrittes, als die Revue et Gazette musicale de Paris meine Logik rechtfertigte. Sie kündigte eine Symphonie unter dem Titel Romeo et Juliette an, welche sich mit Begleitung von Chören, Arien und Recitativen entwickelt, die nicht weniger als drei Stunden dauern. Ich vermesse mich nicht, die Verdienste dieser Composition anzugreifen, welche ich durchaus nicht kenne, und der die Revue musicale unter sehr großen Lobeserhebungen Erwähnung thut. Vielleicht ist sie ein wirkliches Meisterwerk. Nur das glaube ich, daß Herr Berlioz weit besser daran gethan hätte, sein Talent, oder selbst sein Genie, welches ihm Gott verliehen, dazu anzuwenden, eine neue Oper Romeo et Juliette, eine wahrhafte Oper mit einem Libretto, einer theatralischen Handlung mit Decorationen und Costumes zu schreiben. Ist auf diese Art Beethoven nicht weit mehr übertroffen, als er je Mozart übertraf?

Auf diese Weise führen die Grundsätze der neuen Theorie; auf ihre äußersten Consequenzen getrieben, dahin, daß man den alten mangelhaften Kreis durchläuft, welcher die Symphonie ganz gerade und einfach zum gesungenen Drama zurückführt.

Man kann diese Wuth unserer Zeit nicht genug beklagen — ich muß es sagen und immer wieder sagen — welche sich

darin gefällt, alle Compositionsstyle zum Besten einer einzigen Gattung zu entstellen. Ist dieß nicht im Grunde der Ruin der Kunst und die Barbarei zu einem System erhoben? Vom achtzehnten Jahrhunderte an war die Kirchenmusik bereits dramatisch geworden, und das war sicher das Traurigste, was sie werden konnte. Es ist wahr, man macht sich nicht mehr viel daraus, italienische Arietten den Worten des Ritus anzupassen; unsere Kritiker verdammen diese Profanalien von schlechtem Geschmacke; sie begehen aber die Inconsequenz, das dramatische Violin-Quartett und Quintett, die dramatische Symphonie zu loben, als wenn die erhabene instrumentale Kammer- und Concertmusik nicht auch ihre besonderen Regeln und Gesetze der Schicklichkeit hätten, die ebenso sehr in der Natur der Dinge begründet und ebensosehr von den Bedingungen des Theater-Styls entfernt sind.

Nachdem wir Alles gesagt haben, was sich über die falschen Grundsätze anführen läßt, so wollen wir sehen, wie Mozart die wahren bei der Gattung anwendete, deren ästhetische Gesetze und Unabhängigkeit durch die übertriebene Ausdehnung, welche man ihnen geben zu dürfen geglaubt hat, völlig vernichtet wurden. Die erste Regel, welche wir der Mozart'schen Praxis entnommen haben, ist die, daß der Charakter der musikalischen Gedanken, und vor Allem der Themas, sich immer nach der Stärke der Mittel zum Executiren richten solle. Tief und selbst abstract in seinen Quartetten, viel positiver und selbst viel rühriger in seinen Quintetten, erreicht Mozart in der Symphonie den höchsten Grad von Feuer, Energie, Leidenschaft und Begeisterung.

Man darf nur die Themas in der vereinzelten ersten Violinstimme betrachten, um sogleich darin eine Composition für das große Orchester zu erkennen. Die Gänge oder Passagen der Mozart'schen Symphonieen unterscheiden sich auch von denen der Quartetts und Quintetts, indem ein großer Theil dieser Passagen auf den wohlklingenden Effect berechnet ist, den mehrere Symphonisten hervorbringen, welche dieselbe Stimme spielen. Die Solo's sind nicht zahlreich und immer den Blasinstrumenten anvertraut. Ueberdieß findet man in den Symphonieen eine verwegene, zuweilen unordentliche und excentrische Modulation, die man sonst nicht bei Mozart trifft, weil sie eigentlich nur der musikalischen Ode zukommt. Endlich erscheinen in diesen Symphonieen neben den heftigsten Ausdrücken die colossalsten Combinationen; Verbindungen und Gegensätze von Ideen, welche das Ohr verblüffen, Wunder des Contrapunctes und der Harmonie, welche noch kein wunderthätiger Musiker uns wiederholt hat oder wiederholen wird. Wir haben bereits bemerkt, daß das Wissen in den Instrumentalwerken Mozart's immer in directer Beziehung zu dem Ausdrucke steht. Beide sind in der Symphonie auf den höchsten Grad gebracht, weil der Componist hier über sämmtliche Effectmittel gebot, welche die doppelte Phanlanx des Orchesters in sich schließt, und weil er, was die Anwendung des Contrapunctes anbelangt, diesen bis zu acht wirklichen Stimmen in die kanonischen Nachahmungen und Fugen verwickeln konnte.

Die vier Symphonieen, welche in dem autographen Kataloge verzeichnet stehen, entsprechen hinsichtlich der Tonarten

den Violinquintetts aus C, D, EsDur und GMoll. Wir werden über diese Meisterwerke in einige Details eingehen, indem wir wie immer der chronologischen Ordnung folgen, welche hier eine herrliche Progression zeigt, deren Ende, das heißt das Finale der letzten Symphonie, das non plus ultra der Gattung, vom Standpuncte des musikalischen Aequivalents für die Ode ist.

Die Symphonie aus D, die erste, dem Datum nach, wurde im Jahre 1786, nach der Hochzeit des Figaro geschrieben, von welcher sie einige Reminiscenzen an sich trägt. Ich ziehe die Ouverture dieser Oper, die ebenfalls aus D geht, dem ersten Allegro der Symphonie weit vor, in der man etwas schwache melodische Gedanken und sehr gelehrt combinirte Nachahmungen, aber von vielleicht zu scholastischer Regelmäßigkeit findet. Dagegen ist das Andante aus GDur, $^6/_8$, ein Stück von idyllischer Einfachheit und bezaubernder Anmuth, melodisch, leicht zu verstehen und des Beifalles um so sicherer, als einige seiner Sätze sich zum Vocalgesange herbeilassen und für das dramatische Orchester taugen würden. Es findet sich auch eine köstliche und sehr originelle Modulation von EMoll in DMoll (in den Tacten 19—22). Diese Symphonie hat kein Menuet. Eine Reminiscenz an Figaro*) hat das Motiv zu dem Presto am Ende geliefert, DDur, $^2/_4$, eine Piece, welche aus einem Guſſe, und fast nur aus einem Gedanken besteht; eine bewunderungswürdige thematische Arbeit, eine glänzende und feurige Musik.

*) Instrumentalfigur des Duetts: *Aprite presto aprite.*



Man beurtheilt die Dinge nur durch Vergleichung und die großen Künstler namentlich durch Vergleichung mit ihnen selbst. Wenn auf die Symphonieen aus D nicht andere gefolgt wären, so würde unser Bericht aller Wahrscheinlichkeit nach ganz anders ausgefallen seyn. Aber mehr als irgend ein Anderer hat uns Mozart das Recht verliehen, wählerisch zu seyn. Ohne die Symphonieen in Betracht zu ziehen, welche älter als das Jahr 1784 sind, deren Zahl sich auf 33 erhebt (die vier bekannten wahrscheinlich mit eingerechnet), können wir die Symphonie aus D als ein Probestück unseres Heros betrachten, nachdem er seine Studien als Componist an den Vorbildern Haydn's vollendet hatte. Das Werk beweis't uns, daß zu der Zeit, in welcher es geschrieben wurde, Mozart durchaus mit Theatermusik beschäftigt, noch nicht mit solcher Klarheit von dem Unterschiede durchdrungen war, von welchem seine folgenden Werke Zeugniß ablegen, der zwischen dem Orchester der Symphonie und dem Orchester der Oper besteht. Ehe er sich zu der musikalischen Ode aufzuschwingen vermochte, hatte er noch mit seinen Gewohnheiten als dramatischer Compositeur zu kämpfen. Er schritt demnach, wie man sieht, in umgekehrtem Verhältnisse gegen die Bestrebungen und Richtungen vorwärts, welche die Theorie und die Praxis unserer Tage geheiligt haben.

Die zwei Jahre später componirte Symphonie in Es, nimmt eine hohe Stufe unter ihresgleichen ein, ohne daß sie jedoch den beiden erhabenen Productionen der nämlichen Gattung gleichkäme, die im Laufe desselben Jahres 1788 sehr nahe

folgten. Sie fängt mit einem Adagio 4/4 an, das auf Art einer Prāludie, in einem weiten und grandiosen Styl entworfen ist, der die Aufmerksamkeit und die Erwartung mächtig spannt, gleich einem Eingange, dessen Sätze die Wichtigkeit wohl ahnen, aber den Gegenstand des Gesprächs nicht errathen lassen. Mozart liebt es, das zu halten, was er verspricht, und das Allegro 3/4 entspricht der Introduction in würdiger Weise. Erhabenheit, Weiche und Adel, das ist der Charakter, welchen das Motiv zeigt, und welchen abwechselnd bezaubernde Melodieen und schmetternde, geräuschvolle Passagen des Orchesters erhöhen. Die Kraft und Präcision der Tutti bildet den angenehmsten Contrast mit dem Wohlklange und der leichten Anmuth der pizzicato begleiteten Gesänge und anderer Figuren, die sich in zarten Umrissen bemerklich machen. Endlich bringt die zweite Wiederholung Combinationen voll Zierlichkeit und Effect. Mozart hat für seine Symphonieen eine unabänderliche Form angenommen, welche alle Gestalten und Gänge der hohen Instrumentalmusik in sich vereinigt. Zuerst kommt die Auseinandersetzung des Themas, die Gänge und Passagen des Orchesters, die episodischen Gesänge und zum Anfange der zweiten Wiederholung (der Mittelsatz) die Analyse der Gedanken, die thematische und contrapunctische Entwickelung, hernach wiederholt sich der Inhalt der ersten Hälfte in der zweiten mit mehr oder weniger Abänderungen und in einem andern Tone. Dieß ist ungefähr auch die Form der Quartetts und Quintetts.

Das Andante unserer Symphonie, AsDur, 2/4, hat einen kurzen melodischen Satz zum Motiv, der von Anfang wenig

heißen will, aber Geduld. Es ist nicht möglich, weniger Hilfsgedanken anzuwenden, als Mozart es in dieser Piece gethan hat, noch eine einfachere und strengere Einheit, bei einer immer mehr hervortretenden Steigerung des Interesses hervorzubringen. Was die Hauptgedanken anbelangt, so gibt es nur deren zwei, welche als solche nach einander auftreten. Das Thema, eine ruhige und meditative Figur, mit ihren Zergliederungen und Verwandlungen, und eine andere leidenschaftliche, elegische Figur, welche sich ebenso durch die Modulation, wie die erste durch die Mannichfaltigkeit der Anlage, der Nachahmungen und der Theilung zwischen den Orchesterstimmen auszeichnet. In Folge des Alles zerrüttenden und progressiven Schmerzes, welchen sie ausdrückt, führt diese Figur das enharmonische Verfahren herbei. Sie tritt auf die unerwartetste Weise in HMoll hervor, und gelangt den Augenblick hernach an die äußerste Grenze der mit B bezeichneten Töne, das Bild der kläglichsten Verzweiflung; wenn sodann die Leidenschaft sich durch ihr eigenes Uebermaß erschöpft hat, tritt die Vernunft wieder in ihre Rechte; das Thema erscheint wieder und beruhigt einen sogleich. Man sieht an diesem bewunderungswürdigen Andante, was die gründlich durchgenommene Erörterung eines Gefühlssatzes Beweise für und gegen zu liefern vermag; welche Mannichfaltigkeit die contrapunctische und modulatorische Analyse in Form und Ausdruck eines Sujets bringen kann, und welche Mittel und Hilfsquellen die Kenntniß der Entwickelungen bietet, um damit die doppelte Klippe der Monotonie und der Abschweifung zu vermeiden.

Das Menuet mit seinen kurzabgerissenen Sätzen und seinem feurigen Tempo führt die Executirenden in Versuchung, es Allegro con brio, statt Allegretto, wie Mozart es gewollt, zu nehmen. Es ist in rein melodischem Styl gehalten, voll Zauber und Schwung. Namentlich ist die Melodie des Trio, welche sich zwischen dem Clarinett, der Flöte und der Violine theilt, wahrhaft entzückend.

Im Allgemeinen scheinen Mozart's Symphonieen diesen relativen Vorzug zu haben, daß die letzten Allegro's oder Finale's nicht die schwächsten Theile des Werkes sind; eine Bemerkung, welche man, wie uns scheint, auf mehrere Quartetts und Quintetts des Autors anwenden könnte. In den Symphonieen dagegen vermehrt im Gegentheile das letzte Stück, weit entfernt unter den vorhergehenden zu stehen, immer die Präcision oder steigert die Energie des Grundcharakters, welchen das erste Allegro ankündigt. So steigert das Finale der Symphonie aus Es die innere Zufriedenheit, welche sich von Anfang an kundgegeben, bis zum sich selbst Verlieren und zur Fröhlichkeit. Das Motiv athmet die herzlichste und zu Herzensergießungen geneigte Munterkeit, denn alle Hilfsgedanken entspringen mittelbar und unmittelbar aus ihm, wenn nicht die Tutti des Orchesters ihm einige Ruhe verleihen. Was hat aber der Componist ihm in den verwickelten Theilen seines Werkes entgegengesetzt? Nichts Anderes als sich selbst. Er hat es in Theile zerlegt, hat die Bruchstücke zwischen den Blasinstrumenten getheilt, er gab der Violine einen kräftigen Gang in Synkopen, um dagegen zu arbeiten; dann, mit Hilfe des Kanons, der enharmonischen

Modulation und der Minore-Töne mit Kreuzen, brachte er die Schatten des Gemäldes durch die Elemente selbst hervor, aus dem er die Lichtseiten genommen hatte, vermittelst eines Motivs von guter Laune und Composition; wie man sieht. Trotz einiger Anspielungen an den elegischen Gedanken des Andante, ist es doch schwer, eine Orchester-Composition mit freierem, heitererem Gange, einer charakteristischeren Lebhaftigkeit, und zugleich eine strenger thematische Piece wie diese zu hören. Eine Fuge könnte es nicht mehr seyn. Ja, es gibt sogar wenige, welche es in diesem Grade sind.

Nun kommen die letzten und vollkommensten Schöpfungen Mozart's in der Gattung der Symphonie: die Werke aus GMoll und C. Es sind fast zwei Zwillingsschwestern, weil sie nur einen Monat von einander entstanden sind. Obgleich diese Schwestern unvergleichlich schön sind, so unterscheiden sie sich nichtsdestoweniger in den Zügen ebenso sehr als hinsichtlich ihres Charakters. Ein Dilettant des achtzehnten Jahrhunderts hätte die jüngere mit Minerva, von Apollo und den Musen begleitet, und die ältere mit Venus, wie sie den Tod des Adonis beweint, verglichen, und er hätte der einen alle Eigenschaften des Herzens, der andern alle Gaben des Geistes zuerkannt.

Die Symphonie aus GMoll drückt, wie das Quintett aus demselben Tone, die Bewegung der Leidenschaft, die Wünsche und Leiden einer unglücklichen Liebe aus. Jedoch mit dem Unterschiede, daß es sich hier um eine tief in der Seele verschlossene Klage, die man höchstens in den Busen eines Freundes ausgießt, um einen rückhalts- und grenzenlosen

Schmerz handelt, welcher Angesichts der ganzen Welt ausbricht und diese mit seinen Seufzern erfüllen möchte. Darin liegt der Unterschied zwischen der Elegie und der elegischen Ode. Ein anderer Unterschied, welcher zwischen den zwei Werken zu bemerken ist, liegt darin, daß das psychologische Drama des Quintetts eine glückliche Lösung findet, wie wir gesehen haben; dagegen bezeichnet das Finale der Symphonie den höchsten Grad des Leids, eine mit Wuth gemischte Verzweiflung. Es findet sich darin ein Fortschreiten, welches nur durch das Andante unterbrochen wird, dessen Charakter stets fühlbar von dem der anderen Stücke abweichen muß, weil sonst die Zuhörer ermüdet würden und durch das immerwährende Zurückkommen auf denselben Ausdruck der Effect verloren ginge. Man höre den Anfang des ersten Allegro, dieses Motiv mit dem zauberisch-melancholischen Ausdrucke, welcher dasselbe allen Liebhabern eingeprägt hat. Es spricht Anfangs nichts als eine verschleierte Trauer aus, eine sanfte und zärtliche Schwermuth, die aber in der zweiten Wiederholung bitter und stechend wird. Unmittelbar nach dem Accorde der Tonica, mit welchem diese Wiederholung beginnt, kommt das Thema, durch einen Uebergang, in welchem ein F durch Verwandlung in ein Es einen wunderbaren Effect hervorbringt, in Fes zurück*). Es erscheint wieder, aber zögernd und verlegen, eine Freistätte bei den verschiedensten

---

*) Als diese Symphonie das erste Mal im Conservatorium in Paris aufgeführt wurde, stieß der ganze musikalische Areopag, wie Herr Fetis sagt, bei dieser erhabenen Modulation, einen Schrei der Bewunderung aus.



Tonarten zu suchen, ohne sie zu finden; dann kämpft es verzweiflungsvoll mit einem furchtbaren Gegensubjecte in den Violinen und im Basse; hierauf glaubt man, durch so viele schmerzvolle Anstrengungen erschöpft, es abnehmen, erlöschen, in Stücke verfallen, langsam in einer Reihenfolge gebrochener Nachahmungen und verschwebender Harmonieen hinsterben zu sehen; endlich ersteht es in seiner ersten Form wieder, und die Symphonie fängt von Neuem an. Wie schön, erhaben! aber verdammt sey die Sprache, welche mir keine anderen Beiwörter des Lobes und der Bewunderung, für diese mehr als bewunderungswürdige Composition des Mittelsatzes liefert.

Aber welcher Traum, aus den elfenbeinernen Thoren des Elysiums hervorgegangen, oder welche unbestimmte und entfernte Hoffnung unterbricht den Lauf dieses Schmerzes und tröstet die Seele durch den himmlischen Balsam, den sie auf seine Wunden legt? Andante $^6/_8$ EsDur, eines jener unaussprechlichen Werke, in denen dem Gefühle Alles klar und dem Geiste Alles Geheimniß ist. Das Thema ist von etwas unbestimmtem Umrisse, in der Form zusammengesetzt, und eben daraus zieht das Stück den Zauber seines Eindrucks und einen himmlischen Ausdruck, der an das Uebernatürliche streift. Man muß es genau betrachten, um sich zu überzeugen, daß dieses Meisterwerk, von so reicher und mannichfaltiger Anlage es zu seyn scheint, ganz allein aus den vier ersten Tacten des Anfangs, ferner aus einem andern, vom Thema unzertrennlichen Gedanken, obgleich dieser ganz anderer Art ist, construirt wurde. Es ist ein Figurine von Zweiund-

dreißigsteln, je zu zwei und zwei gruppirt, welche man unaufhörlich flattern hört, und die unaufhörlich ihr Schmetterlingsgesumme mit den ernstesten Synkopen, mit den unerwartetsten Gängen der Harmonie, mit den unvorhergesehensten Seitensprüngen der Modulation, mit den abstractesten thematischen Analysen vermischt. Hiezu füge man eine durchsichtige und prismatische Instrumentation, in welcher dieselben Einzelnheiten in dem verschiedenartigsten Farbenspiele sich zeigen, je nachdem sie den Streich- oder Blasinstrumenten anvertraut sind; und mitten in dieser harmonischen Gährung, Gesangsätze, welche, gleich den Stößen eines mit Wohlgerüchen angefüllten Lüftchens, vom Himmel zu kommen scheinen. Der Componist hat dieses Stück mit sämmtlichen Buchstaben, in Fractur mit: W o l f g a n g A m a d e u s M o z a r t unterzeichnet; ebenso wie er es bei dem Andante des Quartetts in EsDur, bei den Andante's der Quartetts in CDur und ADur, wie er es bei dem Adagio des Quintetts in D gethan hat. Werden wir je einen Menschen finden, der geschickt genug wäre, diese, bis jetzt unnachahmliche Unterschrift nachzumachen?

Das Menuet, Allegro $^3/_4$, führt uns zu dem positiven Charakter und zu der Haupt-Tonart der Symphonie zurück. Welches Meisterwerk in wenigen Linien ist dieses Menuet! wie sehr athmet dieser Minore-Gesang eine wilde Melancholie, durch eine hochmüthige Nachläßigkeit gemäßigt, die ich nicht zu benennen weiß! welch' hinreißendes Feuer und welch' pathetischer Schwung liegt in dem Kanon, der die andere Hälfte der Piece einnimmt, und welche der Musiker aus dem in

zwei Figuren zerbrochenen Thema construirt und über ein doppeltes Thema, durch die naheliegenden Töne geführt hat; wie köstlich schließt endlich nach der Heftigkeit und dem Tumult dieser erhabenen Arbeit, eine klagende Coda der Blasinstrumente das Stück, durch die Wiederholung des Themas mit halber Stimme und in einem chromatischen Baß. Wir kennen unter den Compositionen dieser Gattung nichts Schöneres noch Rührenderes.

In den Mozart'schen Symphonieen ist der Effect dessen, was man das Trio nennt, auf eine relative und dem des Mennets untergeordnete Weise berechnet, in der Absicht, damit eine Ablenkung oder einen Contrast zu Wege zu bringen, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als auch des Styls. Diese Trios haben immer einige Tacte Solo's, welche den Blasinstrumenten anvertraut sind, irgend eine anmuthige Cantilene im melodischen Styl. Man darf nicht vergessen, daß sie die Mitte des Stückes einnehmen, und daß immer die Wiederholung des Mennets den Schluß bildet.

Auf die rührende, aber noch halb resignirte Klage, welche das Menuet charakterisirt, folgen in dem Finale, Allegro assai $^2/_4$, die Ausdrücke der Verzweiflung. Des Leidens müde, wird die Seele unwillig und empört gegen das Leiden; sie überläßt sich einem ungestümen Zorne, der durch die Betonung der Octaven und Triller in dem auf das Motiv folgenden Satze beinahe in Wildheit ausartet. Mit einer thematischen Basis dieser Art mußten die Nebengedanken natürlicher Weise sanfter seyn, weil es unmöglich war, auf den Grundgedanken zurückzukommen, und weil das Gesetz der

Contraste es überdieß so wollte. Uebrigens erkennt man sie an den beschwerlichen Hindernissen, welche diese Gedanken auf ihrem Wege treffen, an den Verwickelungen der Harmonie, welche sie bei ihren Wiederholungen zu durchkreuzen haben, immer als nothwendige Episoden oder als obligate Varianten eines und desselben Gesanges des Flehens und der Verzweiflung. Ich zweifle, daß es in der Musik etwas tiefer Einschneidendes, grausamer Schmerzliches, heftiger Bestürztes, trotziger Leidenschaftliches gibt, als die Wiederholung dieses Finale's. Und um einen derartigen Ausdruck zu Stande zu bringen, hat Mozart fast keine andere wirkende Kraft in Bewegung gesetzt als das Thema, dessen im Anfange dargelegte Figur, auf den Intervallen des harmonischen Dreiklangs, sich hier auf den Intervallen des Accords der Minore None und aus anderen harten Harmonieen entwickelt. Hier theilt sich überdieß das Thema in kanonischer Form zwischen den beiden Phalanxen des Orchesters, stößt in seinem wüthenden Gange bald gegen feindliche Gegensubjecte, bald wird es durch sie niedergeschmettert; dann, ebenfalls Sieger, hört man es unerbittlich und unermüdlich eine Reihenfolge von chromatischen Corden anschlagen, welche von Kreuzen zu Kreuzen, es zu dem seiner ursprünglichen Tonart entgegenstehenden Extrem treiben, und das setzt sich so während achtzig Tacten fort. Aus welchem Begegnisse seines innern Lebens, aus welchem Paroxismus des Herzens hat Mozart diese wie irre redende und doch so classische Inspiration genommen, und wie hat dieser Ausfluß der Leidenschaft den Ausfluß der Wissenschaft überholt? Der zweite Theil des Finale's

übertrifft noch den ersten; insofern die episodischen Gesänge, welche zuerst in der wechselbezüglichen Tonart aus BDur sich zeigten, hierauf in die Tonica zurückkommen, wo ihr rührenderer oder bewegterer Ausdruck viel entschiedener zu der Hauptfärbung des Stückes zurückkehrt und dem Ohre weit besser gefällt. Es gibt kaum ein Finale, auf welches finis coronat opus anwendbarer, noch ein Werk, bei welchem es schwerer zu Stand zu bringen gewesen wäre, als in der Symphonie aus GMoll, einer Symphonie, welche gleich von Anfang so groß und energisch auftritt.

Der Mann aller Gattungen, aller Ausdrücke, aller Contraste, hat uns ein letztes Werk vermacht, in welchem wir statt der elegischen Ode mit ihren schmerzlichsten Ergießungen, die auf den höchsten Grad der Pracht, der Begeisterung, der erhabenen pindarischen Verwirrung und Trunkenheit gesteigerte Dithyrambe finden. Die Symphonie aus C zeigt uns, welche glorreiche Inspirationen Mozart's Seele von heute auf morgen aufrichteten, mitten unter den Leiden, welche er uns so eben erzählte, Leiden, welche von einem prädestinirten und bereits wankenden Leben unzertrennlich sind, von dem jedes seiner Meisterwerke einen Theil mitnahm, und dessen nahes Ende er bereits zu fühlen anfing.

Man könnte glauben, daß die Symphonie aus C dazu bestellt worden wäre, irgend ein außerordentliches Ereigniß in den Annalen der Welt, einen höchst glücklichen und auf ewige Zeiten dem menschlichen Andenken merkwürdigen Sieg zu verherrlichen! Das lauttönende Gepränge des Orchesters, welches mit dem neunten Tacte in seiner ganzen

Macht sich bemerkbar macht, deutet entschieden die Fröhlichkeit des Sieges als den Grundcharakter des Werkes an; das Thema aber, welches diesem Ausbruche der Siegesfreude vorangeht, ist doppelt. Es besteht aus einer Art von Anruf oder Fanfare, auf welche ein kleiner fragender Satz in verbundenen Noten folgt. Das ist der Hauptgedanke, das fruchtbare Thema, welches durch seine Entwickelungen, dem großen Jubel des Allegro, einen ganz eigenthümlichen Stempel von Spiritualismus aufdrückt und sich der Seele als ein fortgesetztes Streben nach, was weiß ich welchen, intellectuellen Gipfeln kund gibt, welche der Dichter zu erreichen brennt, die er aber erst gegen das Ende der Ode erreicht. Es gibt nichts Herrlicheres und Feierlicheres als die Erweiterungen, Umformungen und Analysen der beiden Fragmente des Themas. Das eine ertönt gleich dem Sturze eines Waldbaches, den die Echo's der Berge in mehreren Tönen wiederholen; die andere Figur, welche immer unter verschiedenen Formen das Ziel verfolgt, nach dem sie strebt, taucht bald in dem Basse unter oder schwimmt es oben auf der Melodie, und bald steigt es in einem kräftigen Unisono gesammelt und macht sich hartnäckig durch die von den extremen Stimmen des Orchesters festgehaltenen Register Bahn, welche die lang gezogenen Töne der Trompete unterhalten. Ein unaussprechlicher, erhabener Effect. Der Mittelsatz, eines der schönsten Muster der gearbeiteten Musik, ist zum größern Theile aus einem Nebengedanken gemacht worden. Es ist dieß der köstliche, unvergeßliche Gesang der Violinen, mit einer Begleitung im pizzicato, welcher von der Dominante, wo man ihn

zuerst gehört, in EsDur transponirt und als Subject behandelt, hier den contrapunctischen Stoff liefert. Gegen den Schluß erscheint dieser Gesang in der Tonica als Melodie mit vermehrtem Zauber und neuen Reizen wieder.

Andante FDur, $^3/_4$. Mag das langsame Tempo auf ein Stück von energischem oder leidendem Ausdrucke, oder auf den Ausbruch eines jubelnden Enthusiasmus folgen, wie das erste Allegro unserer Symphonie, so bezeichnet es immer jenen Moment des Ausruhens, der Ruhe, der Entkräftung oder der Unterbrechung, welche auf die großen Gemüthsbewegungen sich einstellt. Hier gibt die Einstellung der Ode, Andante, das Bild einer ruhigen Glückseligkeit, der höchsten Bezauberung. Das Thema voll des hinreißendsten Ausdrucks und sangbar, wie ein für die Stimme geschriebener Satz, nimmt weniger Raum ein, als Mozart gewöhnlich dem Anfangsgedanken und seinen Abweichungen, in der Zusammenstellung des Stückes gewährt; und es kommt dieß von dem Ueberflusse der Nebengedanken, der Anzahl und dem besondern Wohlklange der concurrirenden Motive her. Diese Menge schöner melodischer Einzelnheiten, welche mit langen Passagen von Zweiunddreißigsteln und Sextolen vermischt sind, diese durch sich selbst vermehrten Sätze in den Wiederholungen und Nachahmungen, verbreiten über die Piece eine Art von Halblicht, indem das Ohr sich mit Entzücken verliert, wie das Auge eines Zuschauers in einem Boequet, welches die Sonnenstrahlen senkrecht durchdringen, beleuchten, entzünden und mit tausend phantastischen Gestalten bevölkern. Von Zeit zu Zeit verdunkeln aber einige große und

undurchsichtige Wolken das Blau des Himmels. Die Seele fühlt den Stachel eines plötzlichen Schmerzes, peinliche Synkopen stören die Harmonie, das Minore tritt hervor und herrscht in einer Reihenfolge von von Schrecken gebrochenen Sätzen; aber diese Dünste ohne Wasser, diese Schreckbilder ohne nachhaltigen Bestand, die Spiele eines launigen Windes, verschwinden eben so rasch wieder als sie gekommen sind. Die Sonne siegt über all' diesen unmächtigen Halbwillen der schlechten Witterung, ihre strahlende Scheibe erscheint mit dem Thema wieder, und das Herz geht von Neuem in den Strahlen einer unverwischbaren Glückseligkeit auf. Mozart mußte mit seinem Andante zufrieden seyn; wir sind es auch und zwar sehr, allein trotzdem müssen wir, die Hand auf's Herz, gestehen, daß wir das der Symphonie aus GMoll vorziehen.

Nachdem der Componist in dieser sentimentalen Betrachtung voll Zauber ausgeruht hat, entzündet sich sein lyrischer Feuergeist von Neuem, und bricht mit ungestümer munterer Laune in dem Menuet, Allegretto $^3/_4$, aus, welches man gewöhnlich Allegro nimmt. Es ist nach dem technischen Muster des ältern aus GMoll gemacht, abgesehen von der Verschiedenheit der Ideen, welche sehr groß ist. Dieselben flüchtigen und geräuschvollen Motive füllen die beiden Theile des Stückes; aber in dem ersten sind sie in einer einfachen Melodie dargelegt, und in der zweiten, welche viel länger und interessanter ist, ließ sie der Componist die schwierige Probe bewunderunswürdiger contrapunctischer Spiele bestehen, nach welchen eine Coda der Blasinstrumente kommt, die nicht

weniger bewunderungswürdig wie die im andern Menuet ist. Das Trio ist ein anmuthiges Geplauder, welches einige energische Sätze in Minore durchschneiden, in welcher der obstinate Ton, das E, in der Octave von den Trompeten geblasen, den schönsten Effect hervorbringt.

Wir haben bereits an anderer Stelle Gelegenheit gehabt, von der erstaunenswerthen Arbeit zu sprechen, welche die Symphonie aus C beschließt, und einige Bruchstücke derselben dem Leser vor Augen zu legen. Wir haben eine materielle Analogie, mit den Arten, welche Haydn in der Ouverture zur Schöpfung angenommen hat, darin erkannt; weil aber alle musikalischen Aehnlichkeiten dieser Gattung nothwendigerweise ihre Wurzeln in einer psychologischen Analogie haben, insofern die Phänomene der Seele immer ihre Wechselbeziehungen in den Phänomenen der äußern Welt finden, so könnten wir in diesem Finale ebenso die Verordnung eines schwankenden Gedankens unter der Zahl und der Größe der Bilder finden, welche sie zu gleicher Zeit bestürmen. Aus der lyrischen Begeisterung ging der Dichter in den Zustand der Extase und des Hellsehens über, was er Anfangs erzählte, sieht er jetzt; seine Willenskraft, zuerst thätig und einsichtsvoll, wird passiv und mechanisch; er scheint einem außer ihm liegenden Einflusse zu gehorchen, der ihn unterjocht, hinreißt, ihn mit großartigem Blendwerke umgibt und ihm Worte einflüstert, deren bloßes Echo er ist. Das menschliche Ereigniß, das er verherrlichte, verwandelt sich in das zweite Gesicht des Dichters, mit der ganzen Reihenfolge der Ursachen, welche es herbeigeführt haben, mit der ganzen

Verkettung der Folgen, die daraus entspringen müssen; die Vergangenheit, die Gegenwart und Zukunft scheinen ihm vereinigt aber deutlich unterscheidbar in diesem untheilbaren Puncte, in welchem sie sich berühren, um sich aus einander zu erzeugen und darauf zu sterben. Der Geist erliegt der Betrachtung des Ursprungs der von der göttlichen Vorsehung angeordneten Thatsachen, der Triebfedern und Reactionen, der Kräfte und der gegenwirkenden Kräfte, der Beihilfe und des Kampfes der sympathetischen und feindlichen Einflüsse, des ganzen wunderbaren Mechanismus in dem er Anfangs nichts gewahr wird, als ein unentwirrbares Untereinander und eine riesenhafte Verwirrung, deren Resultat nichtsdestoweniger, nach unserer ersten Analogie in der moralischen Ordnung ausläuft. Man sieht, daß Nichts sich mehr der Auslegung schmiegt als der ideale Sinn der reinen Musik und insbesondere der Sinn einer Fuge. Jeder kann ihn sich nach seiner Art deuten, nach der Idee oder dem Bilde, welche das Anhören ihm gelegentlich erwecken; aber welche Auslegung man auch dem Finale unserer Symphonie geben mag, so werden darin Alle übereinstimmen, daß sie Die blenden wird, welche sie sehen, und Denen, welche sie hören, Schwindel verursachen muß; einen Schwindel der Bewunderung und der Begeisterung. Man muß nothwendig diese Musik hören, um sie für möglich zu halten; sie scheint nicht zu seyn, wenn man sie mit den Augen studirt.

Eine unparteiische aber schüchterne Kritik könnte sich vielleicht fragen, ob Mozart seinen Genius in dieser sonderbaren Composition nicht mißbraucht habe, um so zu sagen,

riesenhaft und erhaben zu seyn; ob nicht ein Uebermaß von Kühnheit und hinreißender Gewalt, ein Uebermaß von Combinationen und Figuren, von harmonischer und kanonischer Gelehrsamkeit, eine ungeheure Größe in der Anlage des Planes und der Einzelheiten des Stückes, eine Ermüdung für die Aufmerksamkeit, eine Ueberladung für das Ohr, und zuweilen eine augenscheinliche und verdammungswürdige Verachtung der Regeln darin zu finden sey, welche noch aufrecht stehen? Der Leser darf glauben, daß wir mit aller Macht unserer Ueberzeugung und unserer musikalischen Sympathieen, die Mitverbindlichkeit eines so ausgesprochenen Urtheils zurückweisen würden. Nun! gibt denn diese Musik Einem nicht Alles, was man eigentlich von ihr verlangen kann. Ist sie denn nicht in der That eine Exaltation des Dreifußes, welche dem Delirium gleich zu kommen scheint, weil sie einen Grad von intellectuellem Hellsehen bezeichnet, der dem normalen Zustande des Menschen fremd ist; ist sie nicht jene ungeheure und excentrische Gewalt des Gedankens, welcher alle bekannten Formen der Sprache zerbricht, um sie aus unerhörten Constructionen und Worten wieder zusammenzusetzen, wie die Sachen selbst, welche der Dichter Einem zu sagen hat; ist sie nicht, mit einem Worte, die durch die Musik zu ihrer höchsten Mächtigkeit erhobene Dithyrambe! Nach unserer Ansicht ist die Fuge aus C das Meisterwerk Mozart's in der Gattung der Symphonieen und der höchste Ausdruck der Gattung selbst: der höchste Standpunct, wie der oben angeführte Kritiker, dießmal aber mit mehr Grund, sagen würde. Sie ist auch die letzte Arbeit unseres

Heros in diesem Zweige der Kunst. Weil Mozart nicht mehr weiter zu gehen vermochte, so componirte er keine Symphonieen mehr, und überließ seinen Nachfolgern den Ruhm die Gattung bis zum Drama zu erheben, und deren Productionen durch Beiwörter zu charakterisiren, an welche die Zuhörer nicht immer hätten denken können. Wenn aber der Maler unter seine Bilder gesetzt hat: Dieß ist ein Baum, und dieß ein Palast, so kann man sich über seine Intentionen nicht mehr wohl täuschen. Ueberdieß kann kein Mensch Alles machen. Mozart hat wenigstens, wenn er heut' zu Tage übertroffen wurde, den Trost, sich in seinem Grabe sagen zu können, daß wenn er es auch nicht verstanden habe, dramatische, heroische, pathetische, erotische, phantastische, phantasmagorische, diabolische, pastorale, triumphirende, fatale, höllische, soldatische, ritterliche, burleske, oder maurische Symphonieen zu machen; wenn er Nichts von all' Dem erdacht habe, so haben dagegen die gestorbenen oder noch lebenden Meister sicher kein Stück ohne Adjectiv geschrieben, oder werden sie je ein solches schreiben, wie die Fuge aus C kurzweg. Jedem das Seine.

Häufig kommt man in die Lage das Bekannteste in Erinnerung bringen zu müssen. So kann ich meinen Artikel nicht schließen, ohne den Hauptgrund zu berühren, welcher heutigen Tages allgemein den Symphonieen Beethoven's, vor denen von Mozart, den Vorzug sichert. Die einsichtsvollsten und geachtetsten Kritiker stimmen in diesen, im Ganzen sehr augenscheinlichen Grunde überein. Unter allen Arten von Effecten, welche ein musikalisches Werk hervorzu-

bringen vermag, ist der materielle oder akustische Effect derjenige, welchen die Mehrzahl der Zuhörer am Besten faßt, und welchen ihrerseits die Componisten am Leichtesten erreichen. Dazu brauchen die Einen nichts als ihre Ohren, mögen diese gebildet seyn oder nicht; die Anderen kommen damit zu Stande, wenn sie in ihren Partituren gehörig Ausfüllungsinstrumente anbringen, was ihnen keine große Verlegenheit bereiten kann. Ich bin weit entfernt, die Gewalt des materiellen Effects in Abrede zu ziehen oder zu mißkennen. Es liegen eine Menge musikalischer Eindrücke darin, die auf Jedermann sehr mächtig einwirken, es gibt sehr große Schönheiten, die er allein hervorbringt; aber ich bin deßhalb doch der Ansicht, mit all' Denen, welche gewöhnt sind, zu denken, daß die Schönheiten, welche aus der melodischen Erfindung, aus der Harmonie, der Wissenschaft der Entwickelungen und der Combinationen entspringen, von einer Schönheit erhabenerer Art sind. Mozart suchte den materiellen Effect ebenso auf wie alle möglichen Effecte in der Musik. Gegen Ende des letzten Jahrhunderts und zu Anfang des unsrigen, zeichnete sich sein Orchester durch seine Vollständigkeit und numerische Stärke nicht weniger als in jeder andern Hinsicht aus, und der Vorwurf, daß er zu vielen Lärmen mache, wurde ihm nicht minder geschenkt, wie alle übrigen Vorwürfe, die man gegen ihn vorbrachte. Die Leute von Talent und Wissen, die auf unsern Heros folgten, mußten aber sicher erkennen, wie schwer es sey, Mozart als Melodisten, Harmonisten, Contrapunctisten und Declamator zu übertreffen. Und doch mußte man vorwärts schreiten,

wenigstens gehen; denn die progressive oder rückgehende Bewegung ist das Gesetz jeder Kunst, welche nicht untergehen will. Es blieb also nur noch ein Princip, dessen Consequenzen Mozart auszubeuten vernachlässigt hatte. Die Uebertreibung. Es blieb ein praktisches Mittel, welches er nicht hätte erschöpfen können, selbst wenn er gewollt hätte, das Mittel, welches von den Fortschritten und Entdeckungen einer andern Kunst als die seinige abhing, und in der Vermehrung und Verstärkung der klingfähigen Instrumente besteht. Man sehe aber, wie die gegenwärtigen Componisten sich in diese beiden Wege der Uebertreibung und des materiellen Effects stürzen, den sie bis zum äußersten Lärmen gesteigert haben. In den dramatischen Partituren findet man eine ganze Masse von neuen Instrumenten oder von solchen, welche man sonst nur im Freien angewendet hatte: die große und die kleine Trommel, das Tamburin (Tamtam), das Baßfagott, die Hörner mit Piston und eine Menge Blechinstrumente, deren Namen selbst die Militair-Capellmeister nicht immer genau kennen. Unter den Sängern findet man dasselbe Streben nach Uebertreiben. Dem Geschmacke unserer Epoche zufolge ist es ganz natürlich, daß die Piecen der Instrumentalmusik, welche am Meisten Geräusch machen, auch die geräuschvollsten Bravo's hervorbringen. Lärmen um Lärmen nicht mehr als billig; das Publicum zahlt dem Componisten seine Schuld. Mozart hat in seinen Symphonieen nie mehr als dreizehn oder vierzehn Orchesterstimmen angebracht, die vollkommen ausreichen, um alle erdenkbaren musikalischen Gedanken wiederzugeben und sogar noch

mehr, welche aber auf unsere ermüdeten und verhärteten Ohren nur einen ziemlich mittelmäßigen Eindruck von Wohlklang machen. Beethoven, welcher bei Weitem mehr als Mozart nach materiellerm Effect trachtete, vereinigte öfters in seinen Symphonieen eine doppelte Anzahl Instrumente. So hat er zum Beispiel 24 Stimmen an der Stelle angewendet, welche die Passage, das Scherzo im Finale der Symphonie aus CMoll bezeichnet; was, wie man gestehen muß, einen überraschenden Effect hervorbringt, obgleich derselbe rein materieller und wohlklingender Art ist. Wie sollte ein Stoß dieser Art, ein Effect, der Jedermann, selbst den Tauben einschließlich, zugänglich ist, nicht die Menge mehr rühren, als die gelehrten Schönheiten, von denen sie nichts versteht. Ganz ausschließliche Verehrer Beethoven's haben mit mir von der fraglichen Passage gesprochen, als von dem Erhabensten, was es in der Instrumentalmusik gebe, und keiner Derselben schien die Ungereimtheiten und die harmonische Abscheulichkeit zu fühlen, welche die donnernde Explosion herbeiführen *). Ein Beweis, daß mit zwei und zwar sehr guten

*) Ich spreche von den 50 Tacten des Scherzo, welche dem Allegro 4/4 vorangehen. Es findet sich hier eine sonderbare Melodie, welche mit einer noch sonderbarern Harmonie im Basse, ein G und ein C, eine Art von abscheulichem Miauen und von Mißklang hervorbringt, welche selbst das wenigst empfindliche Ohr zerreißt. Nicht wahr, Beethoven hat augenscheinlich mit Absicht in seine Musik Combinationen hineingebracht, welche nichts mehr mit ihr gemein haben! Die Exclusiven können sich die Mühe ersparen, mir zu antworten; ich werde es für sie thun; denn diese Antwort kenne ich seit zwanzig Jahren. „Dergleichen Conceptionen (sagten sie, sagen sie und

Ohren, es einem doch an Ohr fehlen kann. Es darf jetzt nur ein Componist kommen, der die Zahl der Orchesterstimmen auf fünfzig bringt, und der die Pauken durch im Tacte abgeschossene Kanonenschüsse ersetzt, wie es Sarti in seinem Te Deum in Petersburg gemacht hat, so wird ein solcher Componist mit ein wenig Talent und vielem Pulver Beethoven eben so entthronen, wie Beethoven Mozart entthront hat.

Geben wir eine ziemlich traurige Thatsache zu, nämlich: daß wir Alle, Kenner oder Nichtkenner, uns in der Lage der Opium-Trinker oder Raucher befinden, welche, um von diesem Mittel stets denselben Erfolg zu haben, genöthigt sind, nach und nach die Dosen zu vermehren, bis endlich Wahnsinn oder Tod daraus folgen. Sagen wir noch, daß Mozart selbst die Ursache dieses unvermeidlichen Uebels ist. Ist es nicht Er, der der Gründer des modernen Orchesters ist, Er, der Händel's Oratorium durch Verdoppelung der Instrumentation verstärkt hat, Er, der in seinem letzten instrumentalen Meisterwerke in der Ouverture zur Zauberflöte den materiellen Effect so weit getrieben hat, als er zu seiner Zeit gehen konnte und selbst in der unsern gehen kann; glauben wir denn noch an große Concert- und Theatermusik ohne eine Steigerung derselben durch Militairmusik.

Wenn man also heut' zu Tage die Partie zwischen Mozart und Beethoven gleich machen wollte, um sie ohne

---

werden sie sagen) übersteigen das Fassungsvermögen des gemeinen Haufens, und das Jahrhundert selbst ist noch nicht reif sie zu beurtheilen." Ist es nicht so?



Täuschung zu beurtheilen, so müßte man die Symphonieen des Erstern durch Hinzufügen von fünf oder sechs Ausfüllungs- und Lärminstrumenten verstärken, was sehr leicht wäre; oder die Symphonieen des Einen wie des Andern auf ihren einfachsten melodischen und harmonischen Ausdruck zurückführen; das heißt sie zu Violin-Sextetten arrangiren. Dann, wenn der materielle Effect beseitigt wäre, so würde man sehen, auf welcher Seite der meiste innere Werth ist: das hohe contrapunctische Wissen, die fortwährende Schönheit der Gedanken, die fortwährende Vollkommenheit der Arbeit, die vorwurfsfreie Reinheit des Geschmacks, die Vermischung des Schönen mit Barockem und Ungefälligem, was mit Absicht und wie aus System hervorgebracht worden, die nimmer endigenden Längen, die unnöthigen Wiederholungen; dagegen aber auch um so frappantere Erhabenheiten, so daß die weniger guten Dinge nur darum da zu seyn scheinen, um das Erhabene vorzubereiten und demselben mehr Augenscheinlichkeit und Relief zu verleihen.

Verschiedene Piecen für den Gesang mit Begleitung des Claviers.

Das achtzehnte Jahrhundert hatte die Bewegung des Verfalls zugleich wie des Fortschritts noch nicht beginnen sehen, welche heut' zu Tage nach und nach die hohen Sphären der Poesie und der Kunst herabstimmte und dagegen die Verhältnisse der untergeordneten Gattungen erhob; so daß das Epos und der Roman, die Tragödie und das Melodrama, die Komödie und das Vaudeville, die Opern- und die Tanzmusik, welche unter den Federn der Schriftsteller und Komponisten sich so nahe gebracht worden sind, einen gemeinschaftlichen Standpunct in sich entgegenlaufendem Sinne, in dieser Verrückung ihrer respectiven Grenzen zu suchen scheinen. Wir haben jetzt Musiker, welche sich mehr Ruf und Geld mit den Walzern und Quadrillen erwerben, welche sie machen, als die Werke von Bach und Mozart ihren Autoren je eintrugen. Man muß aber so gerecht seyn, anzuerkennen, daß man Strauß oder Lanner mit Vergnügen hört, selbst wenn man nicht nach ihnen tanzt, auf was ihre bescheidenen Vorgänger keinen Anspruch machen konnten. Auf anderer Seite hat Franz Schubert einen Rang unter den

mit Recht berühmtesten Componisten unserer Zeit eingenommen, und doch hat er nichts als nur Lieder geschrieben. Heut' zu Tage rivalisirt aber auch das Lied mit der Cavatine; der Walzer thut mehr, er gibt den Ton in der Oper an, welche, um nicht zurückzubleiben, ihrerseits das Repertorium der Bälle vermehrt.

Zu Mozart's Zeiten verlangte man von einer Tanzmelodie fast weiter nichts, als daß sie tanzbar sey, von einem Liede, daß Jedermann, mit oder ohne Stimme, es singen könne. Mozart's Tänze und Lieder haben auch, im Allgemeinen gesprochen, kein anderes Verdienst, welches sie empfiehlt. Die Sammlung, von der wir sprechen werden, liefert hinsichtlich der Vocal-Compositionen den Beweis. Sie wurde von Breitkopf und Härtel herausgegeben und umfaßt dreißig Nummern mit Begleitung des Claviers: deutsche, italienische und französische Lieder; in den einen wiederholt sich die Melodie bei jedem Verse, die anderen sind durchcomponirte Gesänge. Unter diesen dreißig verräth mehr als die Hälfte vielleicht in nichts das tiefe Incognito, in welches Mozart sich zu hüllen für gut fand, als er sie schrieb. Die leichte, zuweilen triviale Melodie, die Unbedeutendheit des Accompagnements sollten eher auf das Machwerk eines Dilettanten schließen lassen. Die anwidernde Fadheit der Mehrzahl der Texte verdiente nichts Besseres, als daß unser Heros sich auf diese Weise an seinen Kunden rächte, welche die Geschmacklosigkeit begangen hatten, sie ihm aufzugeben. Er selbst legte gar keinen Werth auf diese Kleinigkeiten, die er mechanisch auf's Papier warf, während sein Kopf ohne Zweifel mit

anderen Dingen beschäftigt war. Wer mich nach diesen Bagatellen beurtheilen würde, wäre ein Lump, pflegte er zu sagen.

Es stand aber in den Sternen geschrieben, daß Mozart Alles in der Musik leisten, und in Allem Muster liefern solle. Es gab noch kein deutsches Lied, weil man es ganz den Eingebungen der einfachen Natur überlassen hatte. Mit Hilfe einiger weniger einfältigen Texte, welche ihm in die Hand fielen, wurde Mozart in den Stand gesetzt, diese bescheidene Gattung festzustellen und seinen Nachfolgern eine neue Laufbahn zu eröffnen. Der kleine häusliche Verbrauch am Claviere hatte auch seine Meisterwerke von natürlicher und populärer Armuth, welche die Stelle nationaler Musik bei einem Volke vertreten sollte, welches zu musikverständig ist, um eine solche zu haben. Nichts, in der That, erinnert so sehr an Deutschland, wie mehrere dieser Mozart'schen Melodieen. Wenn man zum Beispiel die Zufriedenheit hört, Nummer 2 der Sammlung, so ist es schwer, das Land nicht zu erkennen, dessen süße sociale Einflüsse und poetische Ansichten die Worte und den Gesang dieses Liedes hervorgebracht zu haben scheinen.

Die Nummer 11, ein französischer Chanson: *Oiseaux si tous les ans, vous changez le climat,* CDur $^2/_4$, zeichnet sich durch eine angenehme und leichte Melodie aus, welche durch ein lebhaftes Gefühl im Minore-Satze in der Mitte nüancirt ist. Man findet trotz seiner außerordentlichen Einfachheit eine bezaubernde Begleitung und einen ganz origneRlen Effect darin, ein hohes G mit der rechten Hand in Sechszehnteln angeschlagen, während die Stimme in Sexten mit

dem Basse sich wiegt. Man denkt dabei unwillkürlich an den Frühling mit seinen Reizen, man glaubt das Zwitschern und Geflatter der kleinen gefiederten Sänger zu hören, denen der Musiker seine Arbeit gewidmet hat.

Von all' den Liedern, deren Verse sich wiederholen, liebe ich die Nummer 9 am meisten. Die Alte, EMoll $^3/_4$, ein wahres Meisterwerk in seiner Art. Diese Alte besingt die gute alte Zeit, und zwar singt sie sie in einer Jugendmelodie, aus welcher die gute alte Zeit wie aus der Leinwand heraussieht, auf der unsere Urgroßmutter im Hochzeitskleide abgebildet ist. Halb klagend und halb erzählend muß dieser Gesang ein wenig näselnd vorgetragen werden. Er näselt schon von selbst auf dem Papiere. Häufige, mit kleinen Prall-Trillern geschmückte Cadenzen in Händel's Weise, welche auf vollkommenen Accorden schließen, denen die Terz fehlt; eine Harmonie aus der Zeit jener melodischen Gruppirung, eine sehr gothische und doch sehr angenehme Abschweifung in den Minoreton der Quinte; endlich eine der originellsten Appogiaturen gegen den Schluß; alles dieß verleiht diesem Liedchen den Anstrich eines köstlichen Geplauders, macht es komisch und doch wieder fast rührend, gelehrt und populär, und überdieß bewunderungswürdig wegen der Anwendung einer veralteten Form zu einem jetzigen ästhetischen Zwecke.

Unter den Piecen, deren Text durchcomponirt wurde, gibt es welche vom edelsten und rührendsten Charakter, diese kann man nicht so eigentlich Lieder nennen; es sind kleine Cantaten, Lieder in der ausgezeichnetsten Bedeutung des Wortes,

wie sie seitdem Schubert, Meyerbeer, Lindpaintner und andere deutsche Liedercomponisten gemacht haben. Es ist ohne Zweifel für einen großen Musiker leichter, mit einem Liede mit Entwickelung Glück zu machen, das sich mehr oder minder der dramatischen Form und deren Ausdruck nähert, als mit dem wirklichen Liede. In diesem muß man den Vortrag, zugleich aber doch den Charakter der Melodieen im Auge behalten, welche das Volk singt; erfinden, wie wenn man nicht Musiker wäre, um wahr zu seyn, und das Ohr der am Schwersten zu Befriedigenden entzücken, um stets Künstler zu bleiben. Das heißt, man muß wahrhaft populär und wahrhaft originell seyn. In dieser Beziehung müssen wir nach der Alten ein Wiegenlied anführen, das Herr v. Nissen veröffentlicht hat. Mozart, welcher es sicher für einen seiner Neugeborenen geschrieben hatte, konnte nichts Besseres machen, ja selbst die Amme nicht einmal, wie ich versichern kann.

Gehen wir in der Prüfung der Sammlung weiter. Da ist die Nummer 10. Unglückliche Liebe, welche weder ein Chanson noch ein Lied irgend einer Art ist, sondern eine Cavatine in hohem dramatischem Styl, würdig in irgend einer Oper des Verfassers zu figuriren, und welche man bedauert nicht an ihrer Stelle zu sehen, wohin sie gehört. Louise, ein junges Mädchen, übergibt die Briefe ihres Verführers den Flammen, und während sie sie brennen sieht, richtet sie ein Lebewohl voll Melancholie und Leidenschaft an sie. Ein ganz dramatischer Text, den Mozart so behandelte, wie er es erheischte.

Das Veilchen Nr. 4. Eine kleine Lehrfabel von Goethe, welche ganz zu der Gattung des Liedes mit musikalischer Entwickelung gehört, GDur, Allegretto $^2/_4$. Mozart hat das Schicksal einer armen Blume ernsthaft genommen, welche, durch den Tritt einer Schäferin zertreten, sich glücklich preis't, unter ihren Füßen zu sterben. Eine bezaubernde Natürlichkeit charakterisirt das Motiv, so wie den Refrain: Es war ein herzig's Veilchen. Wenn die Schäferin singend daherkommt, so läßt uns ein anmuthiges Ritornell ihr Lied hören; dann führen die Wünsche des bescheidenen Veilchens, das sie so schön findet, das Minore der Tonica und hierauf eine zarte Melodie in der wechselbezüglichen Tonart herbei. Die Katastrophe kündet sich ernst an, und pathetisch geht sie in Erfüllung. Plötzlich hört man ff den Ton B anschlagen; die Stimme wird declamirend: Das Mädchen kam, und das Piano wiederholt mit Schaudern: das Mädchen kam, und die grausame Schäferin schreitet weiter, ohne auf das Veilchen zu achten; ihr Fuß tritt bei einer Fermate auf, und ein verminderter Septimen-Accord vernichtet diese arme vegetale Existenz, welche nie nach einem Gefühlsleben hätte trachten sollen. Man wird weinen; nein. Eine Blume ist keine Person, eine Allegorie ist keine dramatische Handlung, und ein Lied darf nicht so endigen, wie ein auf den Tod verwundeter Theaterheld. Der universale, oder in diesem Falle specielle Mann, wußte dieß wohl. Die letzten Worte des Veilchens bringen daher das Majore wieder; sein Hingang ist von der sanftesten Art; der

naive Refrain: es war ein herzig's Veilchen schließt die Piece nach Art einer Leichenrede. Allerliebst!

Nr. 7. An Chloe, Allegro $^4/_4$ EsDur, ein Lied, dessen erotischer Charakter im Text etwas weit getrieben ist, welches aber jeder Musiker, mit der Bedeutung der Worte übereinstimmend componirt zu haben, sich glücklich schätzen würde. Die Melodie dieses Liedes wird, wie ich denke, für eine südlichere erkannt werden, als es irgend eine Gegend des deutschen Reiches gibt. Sie stammt aus einer belebendern Sonne, aus einem reichern, üppigern Klima; diese fließende, ungezwungene, ausdrucksvolle Melodie, deren Sätze, bald durch energische Aufwallungen begeistert, bald weich und abgespannt, die Liebe... in ihrer glücklichsten Gestalt malen, ist italienisch. Die Piece findet ihre Erklärung im Datum, sie schreibt sich vom 24. Juni 1787 her.

Obgleich wir eigentlich nur auf gut Glück in dieser sehr heterogenen Sammlung geblättert haben, so weit es sich nämlich um den musikalischen Werth handelt, den sie in sich schließt, so haben wir doch geschickterweise die Vorsicht gebraucht, die Perle, den Diamanten, den unschätzbaren Juwel dieser Sammlung uns bis zuletzt aufzusparen. Dieß ist wenigstens unsere bescheidene Ansicht von der Nummer 6. Abendempfindung, Andante FDur $^4/_4$, welche in dem autographen Kataloge unter demselben Datum wie Nr. 7. erscheint.

Der Text zu dieser Piece, welche in dem Verzeichnisse nicht wie die anderen, den Namen ihres Verfassers trägt, könnte wohl von Mozart selbst seyn. Er war etwas Reim-

macher, wie man weiß, und wir finden in ziemlich schlechten Versen die Eindrücke und Ideen, welche bereits einen so fatalen Einfluß auf seinen Geist übten. Die Abendempfindung ist das Insichkehren eines Menschen, wenn er die Gegenstände nach und nach in den Schatten der Abenddämmerung sich verwischen sieht, das Bild jener anderen Schatten, in denen das Leben ebenso verschwinden soll. Der Dichter erräth, daß dieses Bild ihn ganz besonders angeht; er sagt seinen Freunden Lebewohl; er bittet sie, dem Orte, wo er ruhen wird, eine Thräne zu weihen. Bei seinem Grabe wird er sie erwarten und ihre Seelen sollen seine Anwesenheit fühlen. Nichts mehr und nichts weniger als das vertraute Geständniß Mozart's, das im Texte skizzirt und in der Musik ausgeführt ist. Die vocalen und instrumentalen Werke unseres Heros bezeugen stets in demselben Grade die unwandelbare Erhabenheit seiner Inspirationen, wenn er sie aus dieser Quelle schöpfte. Das Lied, welches uns beschäftigt, macht davon keine Ausnahme, aber es ist mehr als ein Lied, zuerst wegen seiner Ausdehnung (es zählt nicht weniger als 110 Tacte) und dann wegen des Styls der Composition selbst. Seine zahlreichen und sehr mannigfaltigen Sätze, hinsichtlich der Anlage, machen eine stricte thematische Einheit bemerklich, eines Satzes wie der *ti vuol tradir ancor* des Quartett's in Don Juan, welcher Satz ihm auch als Vorzeichnung in der Singstimme und als Ritornell im Accompagnement dient. Vom ersten bis zum achtundvierzigsten Tacte bringt dieser Gesang einen Eindruck hervor, wie ihn etwa die Stimme eines abwesenden Freundes zu erwecken

vermöchte, dessen Lebewohl einem ein Abendlüftchen zuflüstert. Langgehaltene Noten verklingen in geheimnißvollem Echo auf dem thematischen Satze, welcher jedesmal die Färbung der neuen Tonweisen annimmt, durch die die Periode sich gewunden hat. Es scheint als ob diese luftigen Cantilenen, diese Modulationen voll der tiefsten Melancholie und Extase, die Minoretöne ebenso verkettete, wie die Worte eines Bewohners aus einer andern Welt, in welcher die Sprache der Seelen Musik geworden ist. Von dem Uebergange in EsDur an: Werdet ihr an meinem Grabe weinen, verliert die Melodie, die zwar immer edel und schön, aber bestimmter und weniger duftig wird, ihren unauslöschlichen, begeisterten und ganz originellen Charakter, den sie bis dahin gehabt hatte. Sie nähert sich mehr dem Bekannten. Der Gedanke, durch welchen das Schauspiel des Abends und die traurigen Bilder desselben, die er vorführt, eine Zeitlang eine andere Richtung erhalten, hat aufgehört, in unbestimmter Unendlichkeit und bei den Vorahnungen des Todes umherzuirren. Positive Neigungen erheben sich mit Macht im Herzen des jungen Mannes, der sich sterbend fühlt; Liebe und Freundschaft finden ihre irdische Sprache wieder, denn es handelt sich darum, Abschied von ihnen zu nehmen. Sie ist es, welche natürlich das letzte und zärtlichste Lebewohl empfängt, sie, seine Gattin oder Geliebte, wir wissen es nicht. Auf diese Weise unterscheidet sich diese himmlische Composition von der zweiten und bleibt, wie wir hinzusetzen dürfen, nur wenig hinter dieser zurück.

Es verdient wohl bemerkt zu werden, daß die schönsten

und originellsten Stücke der Sammlung sich aus dem Jahre 1787 herschreiben: Abendempfindung; An Chloe; die Alte und Unglückliche Liebe. Das Jahr, welches Don Juan hervorbrachte, war fruchtbar! Mozart ruhte von seiner Arbeit an dem wunderbaren Meisterwerke damit aus, daß er Muster für das Violinquintett und das Lied hervorbrachte.

Endlich finden wir in eben dieser Sammlung unter den Nummern 8., 13. und 19. ein komisches Terzett in Wiener Mundart: Liebes Mandel wo ist's Bandel, Worte und Musik von Mozart; eine deutsche Cantate, mit Recitativ und mehreren Tempo's: die Ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt, und ein italienisches Terzett: *Mi lagnerò tacendo.* Die erste Piece ist eine nicht übele musikalische Posse; die Cantate ist im großen Oratoriumstyle gehalten; das italienische Terzett ist in vortrefflichem italienischen Style geschrieben. Wir werden nichts Weiteres mehr über diese musikalischen Miscellen sagen, welche wir nicht unter die Meisterwerke zählen können, und welche überdieß nichts mit den Schöpfungen gemein haben, denen unser Artikel speciell gewidmet ist.

Die restaurirten Partituren Händel's.

Einer der ehrenvollsten Züge in Mozart's Charakter war der, daß er gern allen großen Männern in der Musik Gerechtigkeit wiederfahren ließ, ohne je in seiner Unparteilichkeit einen Unterschied zwischen Ausländern und Landsleuten, Verstorbenen oder Lebenden zu machen. Man hat in dem ersten Bande gesehen, in welchen Ausdrücken er von Haydn sprach; man wird sich ebenso erinnern, daß Mozart im Jahre 1789, nachdem er bereits seine Quartetts und Quintetts für die Violine, alle seine Symphonieen und Don Juan componirt hatte, doch noch Zeit fand, an Bach's Musik zu lernen. Händel zu Liebe ließ er sich sogar zu dem Metier eines Arrangirers herab. Und doch war Händel in Vergessenheit gerathen; von Bach wußte man nur noch den Namen, und der größere wie der bessere Theil seiner Werke schlief als Manuscripte in den Archiven der Thomasschule in Leipzig; Bach! Händel! wir kennen diese Leute nicht, hätten einem die Kenner von 1789 erwidert. Spreche man uns von Paisiello, dem Componisten der *Molinara*, von Martin, dem Schöpfer von *Cosa rara;* das sind göttliche Menschen. Was sagte aber von diesen Männern der Epoche der Mann der Nachwelt, der gleich Cassandra prophezeihte und wie sie das Unglück hatte,

stets anderer Ansicht als das Publicum zu seyn? Mozart sagte von Paisiello: Man kann den Dilettanten, welche in der Musik nichts weiter als Unterhaltung suchen, Nichts mehr empfehlen. Von Martin sagte er: Es finden sich in der That sehr hübsche Sachen in seiner Musik; aber in zehn Jahren wird sie vergessen seyn. Um das ganze Gewicht des Urtheils zu würdigen, welches den ersten der beiden Meister betrifft, muß man eine Folgerung darin voraussetzen, welche in Mozart's Behauptung mit inbegriffen ist. Die Zeit mußte diese Behauptung auf folgende Weise umkehren, um deren ganze Richtigkeit darzuthun: Niemand brauchte weniger als Paisiello Denen empfohlen zu werden, welche in der Musik nichts als eine Unterhaltung suchen, weil nämlich Niemand die Leute mehr unterhielt als er vor dreißig oder vierzig Jahren. Ist das aber heut' zu Tage noch so und sind wir nicht bereits tausend Meilen von Paisiello entfernt? Das Urtheil über Martin drückt eine analoge Meinung, aber mit viel bestimmteren Worten aus. Ich sah die *Cosa rara* im deutschen Theater in Petersburg im Jahre 1825 oder 1826 darstellen. Die jungen Musikfreunde, unter die ich damals gehörte, kannten den Namen der Oper vom Hörensagen, aber der Name ihres Componisten war dieser Hauptstadt, die er ehemals ganz erfüllte, ganz fremd geworden. Wir gingen daher, dieses Meisterwerk zu sehen, und das Publicum wurde dergestalt dadurch befriedigt, daß auf die erste Vorstellung keine zweite mehr folgte. Von da an erschien sie nimmer auf dem Repertoir.

„Aus Hasse und Graun scheint Mozart nicht so viel gemacht zu haben als sie verdienten. Vielleicht kannte er ihre Werke nicht.“ Herr v. Nissen sagt dieß ganz ernsthaft, er oder einer der tausend Schriftsteller, deren Gedanken, Maximen, Sentenzen und Denksprüche er gesammelt hat. Die Werke irgend Eines nicht kennen, das ist wohl der beste von allen denkbaren Gründen, um nichts darauf zu halten. Man vergesse nicht, daß einer derselben, Hasse, der Sachse war, die größte Berühmtheit der damaligen Zeit, der Schöpfer von hundert Opern, welche seit mehr als einem halben Jahrhundert auf allen Theatern Italiens und Deutschlands gespielt wurden, Hasse der Zeitgenosse Mozart's. Und Mozart hätte seine Werke nicht kennen sollen! Es wäre ungefähr dasselbe, als wenn ein Musiker heut' zu Tage Rossini nicht kennte. Glücklicherweise ist Herr v. Nissen immer das beste Gegenmittel gegen sich selbst, wenn wir nur ein gutes Gedächtniß haben. Denn so lesen wir auf einer andern Seite seines Sammelwerkes, daß Mozart von seinem zehnten Jahre an Emanuel Bach, Hasse, Händel und Eberlin, damals die vollkommensten Meister studirt habe; ebenso erzählt er uns, wie Hasse der Beschützer unseres Heros, bei seinem frühzeitigen Versuche auf dem Theater gewesen sey; endlich erzählt uns derselbe Herr v. Nissen, daß im Jahre 1771 der älteste und jüngste der dramatischen Componisten, Hasse und Mozart, den Auftrag erhalten haben, der erste eine Oper, der zweite eine theatralische Serenade für die Vermählungs-Feierlichkeiten des Erzherzogs Ferdinand zu schreiben, und daß das Werk des knaben-

haften Meisters in den Ohren der Mailänder das Werk eines Graubarts, des Siegers in Schlachten, gänzlich verdunkelt habe. Das mag hinreichend beweisen, daß Mozart Hasse's Musik kannte, wie er auch die von Graun, eines damals nicht weniger beliebten und berühmten Componisten, gekannt hatte. Wenn er dessen ungeachtet weder den einen noch den andern Bach und Händel gleichstellte, welche das Jahrhundert Hasse und Graun nachsetzte, so geschah dieß nur darum, weil er vorhersah, daß Letztere trotz ihres unbestreitbaren Verdienstes in der Wage der Nachwelt leicht erfunden werden würden.

Mozart legte für einige italienische Meister aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine hohe Achtung an den Tag, für Alexander Scarlatti, Durante, Porpora und Leo, deren Compositionen man häufig auf seinem Pulte sah. Jomelli war der, welchen er auf die ehrenvollste Weise unter den auf jene folgenden italienischen Meistern auszeichnete; Jomelli, jener muthige Kämpe, der zu seinem Unglücke dahin strebte, was ein Anderer allein vollbringen sollte und konnte, dieser Johannes Huß der musikalischen Reformation, deren Luther Mozart war. Man sieht, daß Jomelli, der lange in Deutschland gelebt, Geschmack an der Musik dieses barbarischen Landes gefunden hatte, daß er bei seiner Rückkehr nach Neapel in seinen Opern zwei bis jetzt unversöhnliche Systeme der Composition versöhnen wollte, daß die Neapolitaner seine Bemühungen auspfiffen, und daß der Kummer dem armen Maestro einen Schlaganfall zuzog. Die Gleichförmigkeit in den Bestrebun-

gen und nahezu auch des beiderseitigen Mißgeschickes, denn es fehlte wenig, so wäre Figaro und Don Juan in Wien ebenfalls ausgepfiffen worden, mußte, abgesehen von der Gerechtigkeit, die er den Talenten eines berühmten Kunstgenossen schuldete, die Sympathie unseres Heros erwecken. Wie dem aber sey, so sprach er sein Urtheil über den Schöpfer der Ifigenia in Aulide, das gelehrte Werk, das für Jomelli so traurige Folgen hatte, in nachstehenden Worten aus: Dieser Mann hat einen Genre, in dem er glänzt und zwar der Art, daß wir ihn in der Meinung der Leute, die sich darauf verstehen, nicht darin überbieten können. Er hätte aber nicht darüber hinausgehen, und zum Beispiel im alten Kirchenstyle sich versuchen sollen.

Wenn man einer Anekdote Glauben beimessen darf, welche Herr Seyfried erzählt, so hätte Mozart das ungeheure musikalische Glück, welches Beethoven machte, vorausgesehen und mit derselben kritischen Unfehlbarkeit angekündigt, welche wir in seinen Urtheilen über Menschen, die ihm vorausgingen oder die seine Zeitgenossen waren, kennen. Nachdem er einmal Beethoven*) über ein gegebenes Thema hatte improvisiren hören, soll Mozart zu seinen Freunden gesagt haben: Gebt auf diesen da wohl Acht. Dieser wird euch eines Tages was erzählen.

Wenn man diese Orakel-Urtheile gehört hat, welche die Aussprüche der Nachwelt, indem er denselben vorauseilte,

---

*) Damals zwanzig Jahre alt.



dictirt zu haben scheinen, muß man ohne Zweifel sehr erstaunt seyn, wie Schriftsteller unserer Tage, welche übrigens Mozart bewundern und ebenso sehr lieben wie wir, ihn für eifersüchtig und neidisch haben halten können. Auf wen in der Welt hätte er können eifersüchtig seyn und auf was? Auf den Genius, den wahren Ruhm, das Wissen? Aber er war der Freund und Bewunderer Gluck's, Haydn's Freund, den er seinen Lehrer nannte, der Freund Albrechtsberger's. War er auf den Succeß eifersüchtig? warum machte er dann nicht, statt sich an Werken zu Tode zu arbeiten, welche das Publicum nicht verstand, Arien wie die der unmächtig werdenden Prinzessin: *Dove oh dove io sono?* Diese Manier hätte ihn wenig gekostet und ihm viel eingetragen. Warum sollte er sie nicht dem Gelächter seiner Vertrauten preißgeben, während Andere einen Genuß anderer Art darin gefunden hätten, welchen sie gern mit ihren Beifallsspenden und ihrer Börse bezahlt hätten. Eifersüchtig auf den Succeß? Ein Mann, der seinem Verleger rund heraus erklärte, daß er lieber Hungers sterben, als seine Feder nach dem Geschmacke der Käufer erniedrigen würde!

Wäre es denn aber etwas so Außerordentliches, wird man mir sagen, daß Mozart Diejenigen richtig beurtheilte, welche dieselbe Kunst, wie er, betrieben. Sind die Musiker nicht immer die besten Richter in der Musik? Die besten in vielen Fällen; die schlechtesten in einigen anderen. Will man Beweise und zwar schlagende, so höre man Folgendes: Händel sagte, sein Koch verstehe die Composition besser als Gluck; Paisiello fand in Haydn's Werken nichts als **porcherie**

tedesche (deutsche Schweinereien); Grétry behauptete gefunden zu haben, daß Mozart die Statue in's Orchester und das Fußgestell auf die Scene gestellt habe. Die Italiener des achtzehnten Jahrhunderts sprachen das Anathema über die Oper unseres Heros, als monstreuse Neuerungen aus. Soll ich hinzusetzen, daß Beethoven von Rossini nur in verächtlichen Ausdrücken sprach; daß er die Zauberflöte Don Juan vorzog, weil, wie er sagte, Don Juan noch italienische Musik, die Zauberflöte aber deutsche Musik sey!!! War aber die Sprache aller dieser Leute ganz aufrichtig? Sicher mögen Neid und Haß die Ausdrücke Derer vergiftet haben, welche mehrere dieser Urtheile fällten; der Charakter Einiger derselben macht diese Vermuthung sogar sehr wahrscheinlich; aber Andere, und zwar die größere Anzahl, handelte, wie wir überzeugt sind, in ganz gutem Glauben, indem sie auf diese Weise sich aussprachen; denn zwischen den Beurtheilern und den Beurtheilten scheint uns ein natürlicher und bedeutender Widerwille zu bestehen, was ihre Werke beweisen. Händel, der Musiker, **quand même**, der höchste Verächter der Texte zum Componiren, und Gluck, der mit seinen Dichtern ganz identificirt, zuweilen von ihnen ganz verschlungen wurde; die Meister, welche aus System bei der Routine und dem Formalismus blieben, und Mozart, welcher gegen Routine und Form einen Krieg auf Leben und Tod führte; Beethoven endlich und Rossini, Beethoven und der italienische Genre! Welche Gegensätze des Geistes, der Talente und Ansichten, welch' abstoßende Elemente, welch' feindliches Zusammentreffen der Namen und Dinge!

Der Grund liegt darin, daß die Tonsetzkunst unermeßlich ist, eine Welt, deren Regionen nicht zu zählen sind, welche ihre Pole, ihre eisigen, gemäßigten und brennenden Zonen, ihre Antipoden hat. In diesem weiten Universum der Harmonie wählen sich die Componisten eine oder mehrere Domainen, je nach ihrem Berufe oder ihren Interessen aus. Je nachdem sie sich für eine Gattung von Arbeiten entscheiden, so entscheidet diese Wahl einerseits über ihre Competenz, andererseits über ihre Vorurtheile. Es ist natürlich, und selbst unvermeidlich, eine ungeheure Wichtigkeit, die am Ende ganz exclusiv wird, auf Dinge zu legen, welche die Beschäftigung unseres Lebens ausmachen, und namentlich dann, wenn diese Dinge uns Ruhm und viel Geld eingetragen haben. Der Musiker, welcher sich in irgend einem Zweige seiner Kunst berühmt gemacht hat, hat sich darin specielle Kenntnisse erworben, welche ihn zum besten Richter Derer machen, welche dieselbe Bahn durchlaufen oder durchlaufen haben. Seine Urtheile verlieren an ihrer Autorität je mehr die Arbeiten, um die es sich handelt, sich von seiner eigenen Sphäre entfernen, und diese Autorität verschwindet vollends da ganz, wo von einem Individuum zum andern die ungeheure Entfernung besteht, welche die Antipoden der Composition, hinsichtlich der Gattungen und Style derselben trennt. Zwischen dem, welcher im alten Kirchenstyle und dem, welcher im dramatischen Style der neuen italienischen Schule arbeitet, zwischen dem, welcher Choräle, Kanon's und Fugen macht, und dem, welcher seine Noten Vaudeville-Versen anpaßt, zwischen einem Verfasser eines gearbeiteten Violinquar-

tetts und einer Symphonie im Style Mozart's und Beethoven's und einem Verfertiger von *Variations brillantes;* zwischen dem Contrapunctisten, welcher kühn genug ist, im Oratorium in Händel's Spuren zu treten, und dem Troubadour, der die klagende Romanze vorträgt und seufzt, und welchem schon der Geruch des Contrapunctes Ekel erregen würde; zwischen allen diesen Künstlern sagen wir, ist in der That nichts gemein, als der Name Musiker.

Darin liegt die Haupt-, wenn auch nicht einzige Ursache, der Vorurtheile und Irrthümer, welche so oft die Männer der Kunst in ihren Ansichten befangen macht, wenn sie ihre Collegen beurtheilen sollen. Es gibt aber auch noch eine Verschiedenheit, wenn man vom philosophischen Gesichtspuncte ausgeht; die Einen betrachten die musikalische Kunst als Materialisten, die Anderen als Spiritualisten, und wieder Andere sehen darin nichts als eine Art von exacter Wissenschaft, welche gleich der Mathematik sich auf die Zusammensetzungen von Zahlen gründet. Die Letzteren sind aber heut' zu Tage sehr selten geworden. Außerdem gibt es aber noch Unterschiede vermöge des Charakters, des Humors, des Temperaments, des Schicksals, des persönlichen und nationalen Geschmacks. Zwei Künstler, deren Individualität und Schicksale einen bedeutenden Contrast bieten, werden in ihren Werken nicht weniger contrastiren und als Künstler werden sie sich nur sehr wenig an einander angezogen fühlen. Es kann sogar zwischen ihnen eine so scharfe, so streng diametral, in allen oben angegebenen Beziehungen, sich entgegenlaufende Opposition bestehen, daß sie sich vermöge eines Naturgesetzes

ebenso abstoßen, wie die feindliche Pole zweier Mageten. Der Leser wird diese Antithese, in den einflußreichsten Musikern unserer Zeit personificirt, bereits sich selbst genannt haben, und daher begreifen, warum Beethoven Rossini nicht lieben konnte.

Auf diese Weise hängen die Irrthümer der Musiker zu gleicher Zeit von den Grenzen ihrer Individualität als Menschen und Künstler ab. Von Grenzen hinsichtlich des Genius und der Kenntnisse, soweit dieselben sich nämlich in dem Umfange irgend einer speciellen Domaine der Kunst sich erstrecken; von Grenzen aus dem philosophischen Gesichtspuncte, unter welchem im Allgemeinen die Kunst sich darstellen kann; von Grenzen des moralischen Individuums, das heißt von der Mischung, dem Ueberwiegen oder der ausschließlichen Herrschaft der angeborenen Neigungen und derjenigen äußeren Einflüsse, welche aus dem Menschen das machen, was er ist; von Grenzen der Nationalität oder der innern Hinneigung der Ideen, von dem Geschmacke und den Vorurtheilen, welche das Land, dem er angehört, intellectuell von allen anderen Ländern scheiden.

Nun denke man sich einen Musiker, für welchen keine dieser Grenzen besteht und der sich nie über Jemand täuschte. Vor sechzig Jahren wäre unsere Art zu schließen mit allem Rechte sehr auffallend erschienen. Etwas als erwiesen anzunehmen, was noch in Frage steht, und die unzuläßigste Hypothese gewissermaßen als Beweis voranzustellen, welch' ungeheurer Fehlschuß. Nun, diese abgeschmackte Hypothese ist heut' zu Tage eine Thatsache, und diese Thatsache ist Mo-

zart. Gehen wir summarisch durch, was meine Leser bereits wissen, und sehen wir, wo für den universalen Musiker die verschiedenen Arten von Grenzen sich hätten finden sollen, welche wir angedeutet und definirt haben. Die Grenzen des Genius und der Kenntnisse, hinsichtlich der Gattungen und Systeme. Mozart hat durchaus Alles in der Musik geleistet und in Allem ist er Muster. Für ihn gab es also keine Grenzen. Grenzen von dem Gesichtspuncte aus, der im Allgemeinen das Streben und den ästhetischen Charakter der Productionen der Kunst bestimmt. Mozart hat das Requiem componirt, ferner die erotischen und Bacchischen Scenen in Don Juan, das heißt das Mögliche, was man mit Noten Heiliges und Profanes schaffen kann. Er hat Osmin und Leporello, Cherubino und Zerlina, den Commandeur und Anna, das heißt alles das geschaffen, was die Malerei der menschlichen Empfindungen Heiteres, Ueppiges, Leidenschaftliches, Tragisches, Geheimnißvolles, Furchtbares, Hohes und Erhabenes im gesteigertsten Maße hervorzubringen vermag. Er hat das Finale der Symphonie aus C und das Wiegenlied componirt; er hat die Ouverture zur Zauberflöte, den höchsten Sieg der Wissenschaft der Combinationen, und das Höchste, was der Wohlkang hervorzubringen vermag, componirt, indem er in einem und demselben Werke, die in der Musik diametral sich entgegenlaufenden Tendenzen vereinigte: die Doctrinen der Orecchianti (Musik für das Gehör) oder Materialisten und die der mathematischen Componisten. Was die aus der Nationalität entspringenden Grenzen anbelangt, so ist es wohl unnöthig, zu sa-

gen, daß der Mann, welcher alle Zeitalter der Musik umfaßte und alle Schulen in sich vereinigte, den Einflüssen des nationalen Geschmacks und seiner Vorurtheile unzugänglich war. Von Idomeneo an ist Mozart's Musik weder deutsch, noch italienisch, noch französisch, wie Herr Fetis in einem trefflichen Artikel, den wir so eben erst gelesen haben*), sehr gut bemerkt, diese Musik ist Mozart'sch, das heißt universal. Was endlich das Moralische des Individuums anbelangt, so haben wir übrigens gesehen, daß der gewissermaßen etwas fabelhafte Charakter unseres Heros eine Mischung aller erdenkbaren Contraste war. Weil Alles in ihm lag, so hatte Mozart zur Beurtheilung und Würdigung seiner Collegen eine sehr einfache Regel. Er brauchte nur zu sehen, ob in ihren Werken etwas von seinem Genius und seiner Natur sich vorfinde. Entdeckte er eine intellectuelle Verwandtschaft, so war das Werk, mochte es noch so leicht seyn, doch etwas in seinen Augen. S' ist doch etwas d'rin. Fand sich diese im Gegentheil nicht darin vor, mit anderen Worten, wenn der Componist kein Genie irgend einer Art zeigte, so sah Mozart Nichts darin. Ist ja all' nichts. Je wichtiger und zahlreicher die Beziehungen zwischen ihm und einem Andern waren, um so mehr schien ihm der Andere zu seyn; je geringer sie waren, um so mehr näherte er sich der Null. Daraus entstand eine Art von classificirender Gerechtigkeit, die ebenso unfehlbar in ihrem Princip als sie

---

*) In der **Revue et Gazette musicale de Paris**, vom 29. September 1839.

billig eingetheilt und frei vor jedem engherzigen oder beschränkten Vorurtheile in seinen Anwendungen war. Auf diese Weise, wird man sagen, mußte sich aber auch Mozart für den größten Musiker der alten und neuen Zeit halten. Die Folgerung ist zu logisch, als daß sie den geringsten Einwurf zuließe. Ja, Mozart theilte darin die Ansicht der Nachwelt und Joseph Haydn's; und wenn er es wahrscheinlich auch nie mit dürren Worten sagte, so scheint er es doch auch nie verhehlt zu haben. Ein Mann von Genie weiß immer, was er werth ist; aber trotz einer derartigen Ansicht von sich selbst, so gerecht sie übrigens war, blieb Mozart doch sein ganzes Leben hindurch der einfachste und anspruchsloseste Mensch, und das ist das Außerordentlichste. Wer dem nächsten besten etwas vorzuspielen, etwas zu schreiben vermag, ohne eine andere Entschädigung als die Theilnahme des Zuhörers und das Vergnügen, sich ihm verbindlich zu zeigen, zu erwarten, wer seinen Nebenbuhlern zum Ruhme Beifall klatschen und sie zu lieben vermag, besitzt sicher einen Charakter, dessen Grundzüge die dem Hochmuthe entgegengesetztesten Eigenschaften andeuten. Das Bewußtseyn seiner Talente, ihrem ganzen Umfange nach, war also bei ihm nichts als eine ganz natürliche Würdigung einer erwiesenen Thatsache. Gerade wie wenn er eine Gestalt von acht Fußes gehabt hätte, so würde er sich für das größte unter den zweifüßigen Thieren ohne Federn, nach Plato's Definition, gehalten ahben. Wir müssen aber sagen, daß dieses volle und gänzliche Bewußtseyn dessen, was er war, auf die entscheidendste Weise auf Mozart's Geschick und Arbeiten seinen

Einfluß übte. Weil er wußte, daß er der erste Musiker auf der Welt war, so achtete er auch das Talent, welches Gott ihm verliehen, so hoch, daß er vor Allem nach dem Beifalle des erleuchtetsten der Richter trachtete, seines eigenen nämlich, und diesen zu erreichen strebte, und zwar auf Kosten alles dessen, was gemeinem Ehrgeize und gemeinen Wünschen schmeichelt; auf Kosten der Popularität und des Glückes, auf Kosten der Gesundheit und des Lebens. Wenn darin noch Eitelkeit liegt, so muß man wenigstens zugeben, daß noch nie Eitelkeit so sehr der Tugend ähnlich sah.

Die Betrachtungen, in welche wir uns eingelassen haben, so fremd sie dem Anscheine nach unserm Artikel erscheinen, schließen sich in der That demselben sehr eng an, weil sie die Arbeit erklären, welche uns beschäftigen wird. Unter allen Musikern, alten und neuen, ist Händel derjenige, bei welchem Mozart die meisten Beziehungen mit sich fand; den er nach Idee und Form am directesten, nach Buchstaben und Geist in seinen Kirchencompositionen nachahmte. Für keinen Andern hätte sich Mozart der ebenso mühsamen und undankbaren Aufgabe unterzogen, alte Partituren zu arrangiren und zu vervollständigen. Die vier Werke Händels, an welche er Hand anlegte, sind: Acys und Galathea, der Messias, Cäcilia und das Alexanderfest.

Wir werden unsere Bemerkungen auf eines dieser Werke beschränken, welche man nicht für sich selbst zu prüfen braucht, sondern nur in Hinsicht dessen, was Mozart hinzusetzte ud ausmerzte, weil er bei allen vieren eine und dieselbe Methode anwendete. Unsere Wahl fällt natürlich auf den Messias,

eine monumentale und erhabene Partitur, welche die Vor-Mozart'sche Zeit in der ganzen Erhabenheit eines ihres Gegenstandes würdigen Styles beherrscht, und welcher die wahren Musikfreunde einen begeisterten Cultus weihen sollten, als dem glänzendsten Pfande ihres Glaubens an die Fortdauer der Musik. Es sind jetzt hundert Jahre darüber hingegangen, daß der Messias componirt wurde (1741). Ich werde Niemanden sagen, daß er hingehen solle das hundertjährige Meisterwerk zu hören, denn ach! wo könnte man es hören; aber man lese es wenigstens, wenn man lesen kann, und versichere sich, daß es heut' zu Tage etwas leichter wäre, den Münster in Straßburg noch einmal zu bauen, als diesen Koloß von einer Partitur.

Als der Musikfreund Baron van Swyten Mozart vorschlug, die fraglichen Werke zu arrangiren, erinnerte er sich, was dieser einmals von ihrem Verfasser gesagt hatte. Niemand besitzt wie Händel das Geheimniß der großen Effecte. Wo er will, trifft er wie der Blitz; und wenn seine Arien und Solo's auch zuweilen etwas schleppend sind, nach der Mode der damaligen Zeit, so findet man wenigstens Etwas darin. Diese Worte wurden theilweise das Programm zu der Arbeit, die man von ihm verlangte. Da, wo Händel wie der Blitz trifft, das heißt in den Chören, änderte Mozart nichts; da wo er schleppend ist, nach der Mode seiner Zeit, das heißt in den Arien, die gewöhnlich etwas gebrechliche Partie seiner Werke, erlaubte sich der Arrangirende, die zu kalten und zu monotonen Cantilenen abzukürzen und sie selbst durch

einige Linien Recitativ zu ersetzen. Das Quartett der Saiteninstrumente, die fast einzige Begleitung Händel's wurde gelassen wie sie war, außer daß einige Nachläßigkeiten im Styl ausgemerzt wurden, welche einem Componisten sehr zu verzeihen waren, der, weil er nur ziemlich schlechte Orchester zu seiner Disposition hatte, sein Hauptaugenmerk auf die Singstimme richtete. Was das Wichtigste und Schwierigste war, war das Hinzufügen der Blasinstrumente in dem Verhältnisse, wie es die moderne Musik, wie sie Mozart selbst gemacht hatte, erforderte. Man setzt leicht, wenn man will, eine oder mehrere Stimmen einem Texte von einer im melodischen Styl geschriebenen Partitur hinzu; aber in den im Contrapuncte gearbeiteten Werken ist dieses Hinzufügen ein wahres Problem, dessen Lösung meistens sich zwischen zwei Klippen befindet. Entweder machen die hinzugefügten Stimmen nichts als eine Erweiterung und Verstärkung der ursprünglichen Instrumentation aus, und dann sind sie nur Ausfüllstimmen; oder man bringt in die Musik, die man arrangiren soll, melodische Anlagen hinein, die zuvor nicht darin waren, Combinationen, welche dem Autor fremd sind, und dann ist es ein Sacrilegium, wenn derselbe Georg Friedrich Händel heißt. Um diesen Uebelstand und diese Gefahr zu vermeiden, bedurfte es vielleicht nicht weniger als des ausgesuchten Geschmacks des Arrangirenden, eine bis zur Abgötterei getriebene Achtung vor dem Texte, eine über jede Anfechtung erhabene contrapunctische Gewandtheit; es bedurfte, sagen wir, des ganzen Wissens und Könnens unseres Heros und außerdem noch seiner ehrenvollen Schwärme-

rei für Händel. Ich zweifle, daß viele seiner eigenen Partituren ihm so viele Mühe verursacht haben, als diese Arbeit des Arrangirens und Vervollständigens. In den Columnen der Blasinstrumente findet man auch nicht einen Gedanken, einen Satz, eine Figur, einen Gang, der nicht Händel zugehörte. Dabei übersehe man nicht, daß diese Instrumente häufig eine thätige und persönliche Rolle spielen, daß ihr Gang sich von dem des Quartetts deutlich unterscheidet, und daß ihre Zahl zuweilen die Totalität der harmonischen Kräfte auf mehr als zwanzig Linien in den Klammern trägt. Ich kann es gar nicht sagen, mit welchem Interesse, und welcher Neugierde ich die Tausende von Auswegen untersucht habe, welche der Arrangirende sich ausgedacht hat, um Händel auf das System moderner Instrumentation zurückzuführen, ohne ihm einen Zug seiner majestätischen und strengen Physiognomie zu rauben, ohne ihn je durch irgend eine, einem andern Zeitalter der Musik, einer andern Schule, einer andern musikalischen Individualität entlehnte Färbung zu ändern. Der große Triumph Mozart's bei dieser Gelegenheit bestand darin, daß er Mozart nie erlaubte, eine Sache zu sagen, die Händel nicht in den Kopf gekommen wäre, und doch war der Genius der beiden Meister, obschon in vielen Hinsichten verwandt, doch in vielen anderen verschieden.

Trotz der Reduction einiger Arien des Messias und der Umänderung einiger derselben in Recitative, behielt Mozart eine Anzahl bei, welche, wie ich fürchte, den Liebhabern jetziger Zeit noch zu beträchtlich erscheinen werden. Es bleiben noch 16 von 50 Nummern, welche das arrangirte Orato-

rium mit den Chören und Recitativen zählt. Alle diese Piecen wurden nicht überarbeitet. Einige derselben zeigen sich ohne alles andere Accompagnement als das Quartett, und wir müssen bemerken, daß im Allgemeinen die Melodie und Harmonie Händel's nirgends eine Veränderung erlitten haben, weil die Vocalstimmen, die Violinen und der Baß mit Ausnahme der Verkürzungen unangetastet geblieben sind.

Sehen wir zuerst, wie sich Mozart bei den Solo's benahm. Wählen wir zum Anfange nicht aus; öffnen wir die Partitur auf gut Glück. Gut, hier finden wir die Nummer 8., eine Arie des Contralts, welche mit einer Flöte, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern ausgestattet worden ist. Die ersten Tacte des Ritornells, welche den Vocalgesang andeuten, gehen in Achteln, welche aber die Violinen bald mit einer Figur in Sechszehnteln vertauschen, die anmuthig das ganze Stück beherrscht. Die Flöte schließt sich in der hohen Octave an und die anderen Blasinstrumente folgen, mit Ausnahme der Hörner, einem melodischen und rhythmischen Gange, der den Anfangsgedanken entnommen ist. Bald wird die Figur mit Sechszehnteln von Allen zugleich gespielt; bald vertheilt sie sich in Nachahmungen zwischen den beiden Phalanxen des Orchesters, des alten wie des neuen, und bald füllt sie die Lücken des ursprünglichen Textes da aus, wo der Baß den Stimmgesang allein begleitet, was in Händel's Musik sehr häufig vorkommt. Die andere Figur steht ihr beständig gegenüber unter verschiedenen Formen, so daß die Arie vollständig und köstlich

instrumentirt, ganz mit den Ideen und Motiven des Verfassers in Einklang gebracht ist.

Gerade wie in seinen eigenen Werken, so hat Mozart auch hier den Reichthum der Instrumentation sehr ungleich vertheilt, je nach dem Charakter und der Wichtigkeit der Stücke. So ist zum Beispiel eine Baßarie da, die Nummer 14., welcher er nichts als eine Trompete und zwei Hörner beigefügt hat*). Der Text des Stückes, welcher sich auf das letzte Gericht bezieht, verlangte die Beiziehung dieser Instrumente, und der Charakter der Musik erheischte es noch auf viel formellere Art. Die fragliche Arie erscheint mir als eine der schwächsten in dem Oratorium. Der Ordner hat den Ausdruck eines Gemäldes nicht modificirt, welches er später mit so vieler Erhabenheit neu bearbeiten sollte; aber er fügte das hinzu, was wesentlich dem Colorit fehlte, die Spiele der Blechinstrumente und ihre Fanfaren, welche das Quartett in einer Musik mit Orchester nicht ersetzen kann.

Man findet Stücke, welche noch viel sparsamer bedacht worden sind, wie unter anderen die Nummer 48., welche nur um einen einzigen Gang für das Fagott vermehrt wurde. Die Nummer 48. ist eine Sopran-Arie, eines der schönen Stücke des Werkes, die melodisch, ausdrucksvoll ist, und ganz bewunderungswürdig wäre, wenn nicht zwei oder drei veraltete Cadenzen sich darin befänden. Man findet in den Arien des Messias viele schöne melodische Gedanken: es ist

*) Die sehr einfache und leichte Trompetenstimme ist vielleicht von Händel.



immer etwas d'rin, wie unser Heros sich ausdrückte; was sie aber fast immer verderbt, das ist der Mangel der Vocalperiode und aus diesem Grunde die Menge vollkommener, häufig ungefälliger und monotoner Cadenzen; die endlose Wiederholung der Worte; die Ueberschwemmung mit Trillerläufen oder kleinen geschwänzten Noten, die auf dem Gesange wie eine Perrücke von schlechtem Geschmacke sitzen. Diese Fehler kommen übrigens Händel nicht persönlich zu; sie brachte der Formalismus seiner Zeit mit sich. Um aber wieder auf die Nummer 48. zurückzukommen, so bemerken wir, daß sieben auf einander folgende Tacte des Ritornells, welche oft im Laufe des Stückes vorkommen, eine gewisse melodische Leere, Accorde, welche kurz in dem gesteigerten Tempo angeschlagen wurden, und auf welche Pausen in dem langsamern Tempo folgten, darboten. Weil diese Accorde nichts Bemerkenswerthes für sich selbst bieten, so erräth man nicht, zu was eine so lang gedehnte Leere dienen soll. Mozart hat an dieser Stelle eine contrapunctische Figur angebracht, welche dem Fagott übertragen ist, sich mit seltener Anmuth windet und bewunderungswürdig sich der Wiederaufnahme der Melodie in den Saiteninstrumenten anschließt. Ah! da hat man einen Gang, wie man sie von dem Ordner gewöhnt ist. Nein, dieser Typus gehört Händel zu. Man betrachte die Tacte 68. und 69. Der Ordner hat der Figur mehr Entwickelung gegeben; und wenn er sich diese Freiheit genommen hat, so geschah es darum, weil er Etwas an die Stelle setzen wollte, wo Nichts war. Uebrigens schmiegt sich diese Figur dem Ensemble der Instrumentation, deren Hauptzierde sie ist, so

vollkommen an, daß man sie sich gar nicht von ihr getrennt denken kann.

Indem aber Mozart für Händel's Arien that, was Menschen möglich war, machte er entfernt nicht den Anspruch, das unverbesserliche Unrecht der Jahre gut zu machen. Diese so reich ausgestatteten Arien, die aber immer nach der Mode ihrer Zeit waren, würden noch den Hof Georg's I. entzücken, wenn er wieder an's Licht käme, auf unsere Ohren würden sie aber nicht denselben Reiz üben. Wenn es sich um Mode handelt, so ziehe ich doch die heutige vor. Mozart's Aufgabe wurde bei Weitem weniger undankbar in den Chören, dem ruhmvollen und unvergänglichen Theile von Händel's Werken, in welchen die Spuren des Zeitgeschmacks sich verwischen, um das wahrhaft Schöne, das aller Länder und Zeitalter, herrschen zu lassen. Diese Meisterwerke wären stets geblieben, was sie sind, selbst ohne Beihilfe der modernen Instrumentation, welche allerdings ihren Effect bedeutend zu erhöhen vermochte. Wenn man sich eine allgemeine Vorstellung von der Methode machen will, welche der Ordner zur Vervollständigung des Orchesters bei den Chören Händel's befolgt hat, eine Methode, welche ihm die Natur der Dinge selbst an die Hand gab, so braucht man sich nur einer unserer früher gemachten Bemerkungen zu erinnern. Wir haben gesagt, daß bei den contrapunctisch gearbeiteten Stücken der facultative Zusatz einer oder mehrerer reeller Stimmen stets Schwierigkeiten biete. Diese Schwierigkeiten werden größer je nach Zahl der zuvor componirten Stimmen und namentlich nach Maßgabe einer

rigurösern Anwendung des fugirten Styls, das heißt nach einer mehr hervortretenden Verschiedenheit im melodischen und rhythmischen Gange jeder dieser Stimmen. Wenn nun diese Strenge auf's Aeußerste getrieben ist, wie in der stricten Fuge zum Beispiel, bei der alle Stimmen von gleicher Wichtigkeit sind, wo Alles sich hält, sich verkettet und nach den allgemeinen und besonderen Gesetzen der Gattung unter sich übereinstimmt; in einer gut construirten Fuge (und die Händel's sind bewunderungswürdig), welche nichts als das Nothwendige zuläßt, dieses aber ganz verlangt, dann reducirt sich die Möglichkeit eines Zusatzes natürlicherweise für den Ordner auf Nichts. In Folge davon lassen sich die Chöre des Messias hinsichtlich der Arbeit, denen sie unterworfen wurden, in drei Classen eintheilen: in die Chöre mit mehr oder weniger einfachem Contrapuncte, in die Chöre mit fugirtem Contrapuncte und in die eigentlichen Fugen. Mozart stand es frei, den ersteren viel hinzuzufügen, und er benützte diese Zwanglosigkeit, stets dem Grundsatze getreu, Händel nur durch Händel zu vervollständigen. In den Chören der zweiten Kategorie that er bald mehr, bald weniger, je nachdem die Musik sich mehr dem einfachen oder fugirten Style nähert. Den regelmäßigen Fugen fügte Mozart nichts bei, soweit es sich um die reellen Stimmen handelte. Die Mehrzahl der Fugen sind mit ihrer ursprünglichen Instrumentation geblieben; und wenn auch in dem herrlichen Finale, Amen, Nummer 50., das ebenfalls eine Fuge ist, die Phalanx der Blasinstrumente ganz zusammenwirkt, so thut sie doch nichts Anderes als die Stimmen und

Partieen des Quartetts zu verstärken. Man sieht, daß, je mehr Händel sich der Domaine nähert, auf welcher sein Genius in seiner ganzen Größe und Majestät glänzt, Mozart's Aufgabe in demselben Verhältnisse sich zu verringern scheint. Sie verringert sich, ohne allen Zweifel, wenn man diesen Theil der Arbeit nur von dem Gesichtspuncte der Erfindung aus betrachtet; aber die Auswahl der Ausfüllungs-Instrumente und ihre akustische Verbindung, das gewissenhafte Aufsuchen der Stelle, wo man jedes am Vortheilhaftesten placiren konnte, die Vertheilung ihrer Gruppen, die Kunst, sie zur rechten Zeit sprechen zu lassen, die von ihrem rechtzeitigen Schweigen abhängt, die tiefe und gelehrte Berechnung alles Dessen, was den materiellen Effect einer an und für sich schon sehr grandiosen Musik erhöhen könnte, sollte all' Dieß für Nichts zählen? Sicher nicht, und wir dürfen fest behaupten, daß ein Zuhörer, welcher bei einem mager durch das Quartett accompagnirten Stücke Händel's kalt geblieben ist, sich auf die Kniee niederlassen würde, wenn er dasselbe Stück in der Fülle und in dem Reichthume unserer modernen Instrumentation hören würde. Was fehlte zum Beispiel der Nummer 21., einem Chore von düsterer und furchtbarer Majestät, durch dessen ungleiche Harmonie von steigernden Retardationen eine Figur halb aus kurz abgestoßenen Sechszehnteln und Zweiunddreißigsteln bestehend, welche abwechselnd Staccato in den oberen und unteren Stimmen des Orchesters angeschlagen werden, sich zieht. Es war hier nicht der Ort neue melodische Anlagen anzubringen, dagegen ließ diese bewunderungswürdige harmonische Reihenfolge sich

in verbundenen Noten vom längsten Werthe analysiren, und Mozart trug nach seiner gewohnten Weise diese Analyse den Blasinstrumenten auf. Der Chor, so großartig er auch bereits schon war, hat unendlich dadurch gewonnen. Nehmen wir noch die Nummer 37., das berühmte Halleluja, diese ebenso erhabene Hymne, welche an beiden Enden der Schöpfung mit der instrumentalen Kraft, welche ihr der Ordner gegeben hat, nachzutönen scheint. Würde sie nicht heut' zu Tage um die Hälfte vermindert, wenn nicht gar vernichtet, diese unbegreifliche Macht dieses Halleluja, wenn man der tonischen Masse den Mozart'schen Beitrag entzöge; die Flöten, die Oboen, die Clarinetten, die Fagotte, die Hörner und vielleicht auch die Trompeten und Pauken.

Die Arbeit des Ordners, welche religiös dem Geiste und dem Buchstaben des Textes angepaßt ist, vermischt sich überall mit ihm, und zwar dergestalt, daß auch keine Spur von Einschiebseln oder Flicken die Verschiedenheit der Handarbeit verräth. Noch nie zeigte ein altes Monument in neueren Zeiten vollendet oder restaurirt, in den hinzugefügten Theilen eine vollkommnere Uebereinstimmung mit den Gedanken des ersten Baumeisters, und täuschte die Augen durch ein künstliches Alter mehr als diese Arbeit. Wir fragen, an welcher Nummer, auf welcher Seite, an welchem Tacte erkennt man Mozart? Ueberall sieht man nur Händel, den Componisten Alt-England's, seine imposante Gestalt, seinen erobernden Blick, seine buschigen Augenbrauen, seine ungeheure Perrücke und seinen verbrämten Rock*). Nur sieht

*) Man vergleiche Händels Bild.

man ihn durch seine eigene Schönheit verschönert, durch seinen eigenen Reichthum bereichert; seine Perrücke wurde neu gelockt und gepudert, und breitere und glänzendere Verbrämungen zieren sein Hofkleid, dessen Schnitt nicht angetastet wurde. Der ehrwürdige Hundertjährige singt noch die Cantilenen seiner Jugend, und zwar Note für Note, aber er singt weniger oft und weniger lang. Mußte man nicht im Interesse des großen Musikers selbst, dessen Meisterwerke man der Aufführung zurückgeben wollte, die Geduld der Liebhaber von 1789 schonen, welche Gluck, Piccini, Sacchini, Paisiello, Salieri, Cimarosa und Mozart vor Allen, an ganz andere Melodieen gewöhnt hatten?

Wir haben gedacht, daß diese wenigen Bemerkungen über eine Arbeit, bei welcher Mozart zu dem Metier eines Arrangirenden herabstieg, für den Musiker von Interesse seyn dürften. Ist es nicht einzig, ist es nicht rührend, den productivsten, den hervorragendsten, den universalsten Genius, den es je gab, so viele kostbare und gezählte Tage der Ausschmückung umfangreicher Partituren sich widmen zu sehen, die nicht die seinigen waren; er, der in demselben Zeitraume einen ebenso großen Band von Original-Werken geliefert hätte. Und mit welcher Liebe, welcher Gewissenhaftigkeit, welcher persönlichen Verläugnung hat er diese allerdings verdienstlichen, aber schwierigen und undankbaren Arbeiten ausgeführt, wie sie die Welt nennen wird, weil sie seinen Ruf nicht vergrößerten und sicher seiner Börse nicht viel eintrugen. Jedenfalls viel weniger, als wenn er seine Zeit dazu verwendet hätte, Tänze für die Kneipen im Prater zu schreiben.

Uebrigens wußte Mozart selbst nicht, zu welchem Endzwecke diese Arbeit ihm auferlegt worden war. Er wußte als junger Mann nicht, dem nur noch drei Jahre zu leben übrig blieben, daß bald Händel's Geist ihm den Werth seiner Aufopferung hundertfach zurückgeben werde. Bewundern wir die Wege der Vorsehung. In den Jahren 1788, 1789 und 1790 war es, daß Mozart Arbeiten unternimmt und verfolgt, deren Zweck dahin geht, ihn tief in die Geheimnisse der Manier Händel's einzuweihen, einer der ersten unter den Doctoren des in die Harmonie übersetzten christlichen Wortes. In eben diesem Jahre 1789 kommt unser Heros auch nach Leipzig und hört dort zufällig die Motetten von Bach, jene Musik aus der Etwas zu lernen war. Er lernte in der That und zwar so viel, daß zwei Experten, deren Autorität ich so glücklich bin anführen zu können, Rochlitz und der Abt Stadler, die Spuren dieses gründlichen Studiums der Vocalmusik Bach's, der erste im Requiem, der zweite in der Zauberflöte bezeichnet haben. Ohne mich mit solchen Richtern messen zu können, fürchte ich nicht, meinerseits nach der Durchsicht der Partitur des Messias und nach Stadler's Ausspruche selbst, zu bestätigen, daß eine der zahlreichen und außerordentlichen Bedingungen, unter welchen einem Sterblichen vergönnt seyn konnte, das Requiem hervorzubringen, mehr das Studium Händel's als Bach's war. Erst im Jahre 1791 sollte Mozart das Requiem componiren und sterben!

Cosi Fan Tutte.

Opera buffa in zwei Acten.

Das Jahr 1790 war eines der unglücklichsten und bewegtesten in Mozart's Leben. Es war auch eines der wenigst productiven in seinen classischen Jahren. Der autographe Katalog zeigt unter diesem Datum nur fünf Originalwerke, unter denen *Cosi fan tutte, osia la Scuola degli Amanti* das Beträchtlichste ist.

Um die Musik dieser Oper würdigen, um ihre Schönheiten und relativen Unvollkommenheiten beurtheilen zu können, sind wir genöthigt, von einem Libretto zu sprechen, das unter aller Kritik ist. Das Gedicht von *Cosi fan tutte* ist eine Art von Lehrfabel in Form eines Drama's; eine umgekehrte Lehrfabel, in der man glauben könnte, daß ein vierfüßiger Moralist die Individuen unserer Gattung sprechend und handelnd aufführe. Die Moral ist die, daß alle Frauen betrügen, wenn sie Gelegenheit dazu finden. Die Fabel ist folgende: Zwei Officiere, Ferrando und Guglielmo, der eine Tenor, der andere Bariton, lieben zwei Schwestern Fiordiligi und Dorabella, erste und zweite Sängerinnen. Diese vier Herzen haben sich nach entgegenstehender Stimmlage verbunden, denn der Bariton liebt die Prima-Donna und die Se-

conda-Donna wird von dem Tenor geliebt. Man wird sogleich sehen, daß, wenn der Musiker diese nicht zusammenpassende Bande knüpfte, er sich nur in soweit dem Scheine nach von dem Gebrauche entfernte, um der That nach nur darauf zurückzukommen. Die Liebhaber glauben an die Treue ihrer geliebten Gegenstände; aber ein Freund derselben, Don Alfonso, glaubt nicht daran, weil er Philosoph ist, und er ist darum Philosoph, weil er nicht daran glaubt; Alfonso's ganze Weisheit besteht darin. Die jungen Leute, welche die Worte des alten Mannes ärgern, bieten ihm eine Wette an. Der alte Mann geht darauf ein, und übernimmt es, die Probe zu leiten, welche die Wette entscheiden soll. Die Officiere geben vor, den Befehl erhalten zu haben, abreisen zu müssen; sie reisen ab und kommen gleich darauf verkleidet wieder zurück. Andere Uniformen und falsche Bärte verändern sie so vollkommen, daß die beiden Schwestern sie durchaus nicht erkennen und als Fremde ihnen den Zutritt in ihrem Hause gestatten. Sobald die unbesonnenen Wetter sich bei ihren Schönen eingeführt haben, beginnt der Angriff sogleich. Nur muß ich bemerken, daß, damit die Wechselfälle des Kampfes interessanter würden und man sich nicht der Langeweile ausgesetzt sieht, bereits vollkommen gemachte Eroberungen von Neuem nochmals anfangen zu müssen, unsere Krieger beschloßen, die Rollen zu vertauschen. Der Tenor wendet sich mit seinen Bewerbungen an die Prima-Donna; der Bariton an die Seconda-Donna, auf welche Weise Alles in die gewohnte musikalische Ordnung zurückkehrt. Die ersten Subjecte treiben sich zusammen in ihren Duetten, in den Ter-

zen und Sexten herum. Die zweiten machen es ebenso. Nachdem die Erklärungen von allen Seiten erfolgt sind, folgen die in diesen Arten von Romanen vorhergesehenen Sätze stufenweise; großer Aerger und heftige Vorwürfe, allmählige Beruhigung, Mitleiden, Verzeihung, Liebe für Liebe endlich, und doppelte Heirath. Sobald der Philosoph seine Wette gewonnen hat, nehmen die Officiere ihre Bärte ab und geben sich zu erkennen; sie verzeihen ihren Geliebtinnen, daß sie Frauen gewesen seyen, und es aus diesem Grunde wie: „Alle gemacht zu haben," was sehr logisch ist, worauf Jeder ohne Widerstreit das in Besitz nimmt, was ihm durch das Vorrecht des Alters zukam. Ferrando und Dorabella, Guglielmo und Fiordilidgi werden so glückliche Eheleute, als wenn ihre Liebe sich nie gekreuzt hätte. Der Dichter blieb Aristoteles getreu; denn alle diese schönen Dinge gehen in weniger als vierundzwanzig Stunden vor.

Man übersehe nicht, daß sich in diesem Haufen von Flachheiten auch nicht ein Wörtchen zum Lachen vorfindet. Da ist auch gar nichts komisch, sondern Alles nichts weiter als dumm. Es ist klar, daß ein solches Libretto kaum den literarischen Werth eines *Turco in Italia* und der *Italiana in Algeri* erreicht, zwei Stücke, in welchen der gänzliche Mangel an Geist sich eben durch die ungeheure Extravaganz, durch eine Menge plumper und burlesker Caricaturen ausgleicht, und welche nur Rossini's Musik und das treffliche Spiel eines Buffo genießbar machen können. In *Cosi fan tutte* ist von all' Dem, selbst in dieser Beziehung, nichts zu finden. Das einzige Komische in diesem Stücke ist ein jun-

ges Mädchen, Despina, das Kammermädchen der Fräuleins, welche als Arzt und Notar erscheint, und welche die Fräuleins, stets taub und blind, für einen Arzt und Notar zu halten nicht ermangeln. Ein junges Mädchen als Urkunden= und Receptenverfertiger verkleidet! warum sollte man einen solchen Versuch der Dummheit am Ende nicht ebenso bewundern als den Versuch des Genies. Der Arzt und Notar waren in dem Plane des Dichters durchaus nothwendig. Es mag seyn, was wäre aber dann natürlicher gewesen als Don Alfonso diese doppelte Rolle oder doppelte Aufgabe anzuvertrauen, welche so ganz mit seiner Philosophie und den lateinischen Sentenzen, die er vorbringt, übereinstimmen. Mit dieser ganz einfachen Aenderung wären ganz augenscheinliche Vortheile verbunden gewesen. Erstens hätte der Umstand, daß ein Mann an die Stelle einer Frau in Männerkleidern gekommen wäre, die materielle Täuschung gerettet, ohne welche ein Effect auf der Bühne unmöglich ist; zweitens hätte Don Alfonso Gelegenheit gefunden sich öfter, als es der Fall ist, auf der Scene, sowohl als Buffo-Sänger wie als Schauspieler zu zeigen. Die ganze Oper hätte dadurch gewonnen. Wir wissen, welch' lächerliches und elendes Schauspiel es in einer Opera seria ist, eine Frau mit Schnurrbart, Hut auf dem Kopfe und einem Actenstoße unter dem Arme zu sehen. Hier findet man wenigstens eine musikalische Entschädigung für die dramatische Abgeschmacktheit. Man hört häufig sehr schöne, sehr melodische und sehr gut gesungene Arien des Contralts; aber eine Frau in der Perrücke eines Doctors taugt in einer Opera buffa zu nichts. Die hohen

Stimmlagen geben sich durchaus nicht zu musikalischen Buffonnerieen her, und die stark aufgetragenen Caricaturen passen ebensowenig für das Spiel einer Schauspielerin.

Gehen wir zu den Charakteren des Stückes über, wenn überhaupt welche vorhanden sind. Zuerst hat der Dichter aus Ferrando und Guglielmo, Fiordiligi und Dorabella zwei Exemplare gemacht. Sie sind nichts Anderes als Doubletten. Dieses vierblätterige Kleeblatt verbindet sich, macht gemeinschaftliche Fortschritte, verwickelt und entwickelt sich mit so vieler Regelmäßigkeit und Symmetrie, daß deren Scenen beinahe den Figuren eines Contretanzes gleichen. Hier steht man die Herren auf einer Seite, die Damen ihnen gegenüber auf der andern. Zwei Texte reichen immerwährend für alle vier Personen aus. Es sind dies die Ensemblestücke. Dort sieht man ein Paar, Herrn und Dame einen Pas de deux ausführen, während das andere Paar, welches denselben Pas zu machen hat, hinter den Coulissen zu warten hat. (Die Duette zwischen den verschiedenen Stimmen und auf zwei Texte.) Später steht man die Herren allein; noch später die Damen allein; nicht mehr sich gegenüber, sondern nebeneinander, d. h. Duette auf dieselbe Worte singend! Ist der Contretanz zu Ende, so bieten die Cavaliere ihren Damen die Hand und die Damen nehmen die Hand ihrer Cavaliere und lassen sich von ihnen auf ihre Sitze führen. In Wahrheit die vier Personen sind so gut charakterisirt, daß wenn Fiordiligi ihr Kleid an Dorabella überließe, die ältere die jüngere Schwester und umgekehrt würde, und wenn Ferrando seinen blonden Schnurrbart gegen den schwarzen Schnurr-

bart vertauschte, er nahezu mit seinem Cameraden auch die Seele wechseln würde. Als besondere Individualität bleiben jetzt nur noch der Philosoph und Despina übrig. Der Eine ist als lyrischer Charakter eine völlige Null; die Andere hängt mit dem Drama nur durch die abgeschmackte Verkleidung zusammen, von der so eben die Rede war. Beide empfehlen sich aber dadurch, daß Jedes derselben wenigstens eine Seele und einen eigenen Willen hat, und weil sie die Angel sind, um die sich das ganze Stück dreht. Vermöge des vereinten Genius des Philosophen und der Soubrette, deren Verbindung musikalisch ein drittes Paar hervorbringt und zu sechsstimmigen Ensemblestücken Veranlassung gibt, kommt da und dort ein wenig Handlung und Bewegung in die Geschichte. Mag dieselbe auch jeder Wahrscheinlichkeit entbehren, was liegt daran; fand doch Mozart Gelegenheit, ein Sextett und die beiden Finale's daraus zu machen, wodurch er sich einen Triumph und dem Dichter Absolution zusicherte.

Es finden sich also in dem Libretto, wie man sieht, weder gesunder Menschenverstand, noch wirkliche Handlung, noch Leidenschaften, noch Charaktere, noch selbst Buffonnerieen vor, welche man so unterhaltend hätte machen können, als wie die allergewöhnlichsten Caricaturen der italienischen Oper. Nichts als die nackte, reine Dummheit, ein vollständiges Nichts für den Componisten. Auf was wird er also sein Gebäude aufführen? Es lag wenig lyrischer Stoff in Figaro, aber dieser enthielt vielen Geist, und in Ermangelung von Gefühl bot der Geist einem Musiker, der so vielen Geist wie Mozart besaß, kostbare Hilfsquellen. In *Cosi fan tutte*

ist gar kein Geist und noch weniger Gefühl als in Figaro zu finden, weil die Liebe darin wie eine immerwährende Lüge, wie eine plumpe Ironie behandelt ist, und weil mit Ausnahme der Liebe keine andere Leidenschaft sich zeigt. Es ist klar, daß wenn Mozart diesen Rahmen mit der Achtung hätte ausfüllen wollen, die er gern der Arbeit seiner Dichter angedeihen ließ, wenn er vor Allem nach der dramatischen Wahrheit in einem Drama gesucht hätte, wo Alles gänzlich falsch ist, so wäre von zwei Dingen Eines geschehen. Mozart hätte entweder das Gedicht uncomponirbar gefunden und hätte es liegen lassen; oder er hätte schlechte Musik, eine Partitur ohne Geist und Seele machen müssen, was für ihn wieder eine andere Unmöglichkeit gewesen wäre. In diesem schwierigen Dilemma that unser Heros aus Noth, was die italienischen Componisten aus Gewohnheit und System thun. Er behandelte den Text leichthin und schien ihn zuweilen ganz zu vergessen. Wir behaupten aber nichtsdestoweniger, daß die zahlreichen Abweichungen vom Sinn, oder vielmehr von dem poetischen Unsinn in der Musik von *Cosi fan tutte*, nicht von derselben Art sind, als wie der Widersinn, den man so häufig Rossini und seinen Nachahmern zum Vorwurfe macht. In den Opern der neuen italienischen Schule gibt es eine Menge Stücke, die grell mit der Situation abstechen, die gerade das Gegentheil von dem sagen, was die Worte ausdrücken, zum Beispiel: muntere Cabaletten bei einem Todesurtheile; ein Gebet zum Gotte Israel's im Gewande einer verliebten Klage; oder eine Sündfluth von Rouladen, welche statt Thränen bei dem Leich-

name eines geliebten Gatten vergossen werden rc. rc. Nein, auf diese Weise ist der Text von *Cosi fan tutte* nie parodirt. Die Musik, das ist wahr, stimmt nicht immer mit dem Geiste der Situationen und mit den Gefühlen der Personen überein, so wie sie der Dichter gegeben hat; aber sie widerspricht ihnen nie geradezu; sie gibt ihnen nur eine verschiedenartige, aber zartere, mannigfaltigere, dramatischere und mehr lyrische Auslegung, die sich aber streng genommen gar wohl mit den positiven Gedanken des Sujets verträgt. So ging die erste Sorge des Componisten dahin, wie natürlich, den doppelten Personen ihre Doppelgestalt zu nehmen. Unter seiner Feder ist Ferrando ein anderer Mensch wie Guglielmo, Dorabella, die jüngere Schwester, von ihrer ältern sehr verschieden geworden. Der Bariton nimmt zum Beispiel die Sache von der philosophischen Seite und amusirt sich dabei. Er unterwirft sich willig Alfonso's Axiomen und für ihn ist die Prüfung nur ein Spiel. Das Geplauder herrscht in Allem vor, was er singt, allein oder mit Dorabella zusammen. Bei dem Tenor verhält es sich nicht so, der zugleich leidenschaftlich und flüchtig, eifersüchtig und romantisch, folglich ein durch und durch musikalisches Geschöpf ist. Der Verrath seiner Geliebten trifft ihn tief und uns auch. *Jo sento che ancora quest'alma l'adora*, welch' rührende Melodie, welch' wahre Leidenschaft. Ja, aber andere Melodieen in dem Duett: *Fra gli amplessi*, die auf diese Arie folgen, beweisen ebenfalls, daß Ferrando, selbst verführt, während er die Rolle des Verführers spielt, nicht mehr an die verlorene Wette denkt. Weit entfernt, er wünscht sich Glück

zu einem Unglücke, das ihm so süße Tröstungen verschafft; er macht sich daran, Fiordiligi ebenso herzlich zu lieben, wie er die Andere geliebt hatte. Diese Scene ist nicht die einzige, in welcher Mozart die Wahrheit des Gefühls gegeben hat, statt der Parodie desselben wie der Text es vorschreibt. In wie vielen Beziehungen hätte das Werk gewonnen, wenn diese innere Modification der Charaktere auf die Ereignisse des Stückes selbst ihren Einfluß hätte üben können. Es wäre aus der Partitur ein anderes Drama hervorgegangen. Die jungen Leute, welche ihre Geliebtinnen in die Falle bringen wollen, müßten mit ihnen selbst hineinfallen. Da das ein Unrecht auf beiden Seiten wäre, so würde auch gegenseitiges Verzeihen nothwendig. Man würde sich gestehen, in der ursprünglichen Wahl sich getäuscht zu haben; man fände, daß die Secunda-Donna für den Bariton geschaffen sey, und daß der Himmel in Einklang mit den Anforderungen der Musik, dem Tenor die Prima-Donna bestimmt habe; der Philosoph erntete den Dank und würde für den großen Dienst, den er Allen erzeigt hat, bezahlt, und die Prüfung endigte mit einem Tausche auf gütlichem Wege zwischen den Heirathslustigen. Die Oper hieße nicht mehr: *Cosi fan tutte,* sondern *Cosi fan tutti;* immerhin ein Gemeinplatz, ein schlechtes Sprichwort, aber auf eine weniger einfältige, wenn nicht auf eine weniger abgeschmackte Art dramatisirt, und die Entwickelung wäre auf eine Weise vor sich gegangen, welche das Stück nicht unter der Last seiner unglaublichen Flachheit erdrückt hätte.

Ebenso wie die Liebhaber zeichnen sich auch die jungen

Damen in der Musik durch geschickte Nuancirungen und geistreiche Contraste aus. Hinsichtlich der Fiordilidgi ist Mozart selbst bis auf einen gewissen Grad in die Ansichten des Dichters eingegangen. Er hat die Prima-Donna mit einem demüthigen Ernste behandelt, der offenbar nur Spott ist. Ihre Arien, welche ganz nach dem Zuschnitte der altitalienischen Bravourarien gemacht sind, haben heute noch das dramatische Verdienst, sich vermöge ihrer Form, voll Ostentation und Parade, der gezierten Sprache des Spröbethuns und der Gefallsucht anzupassen. Man höre diese Prinzessin, die fortwährend auf dem Paradepferde ihrer Grundsätze sitzt, sich unter Trompetengeschmetter für eine unbesiegbare Veste, für das Gibraltar der Treue erklären. *Come scoglio immota resto.* Man höre wie diese hohe Stimme sich anstrengt, um die dem Contralt vorbehaltenen Corden herauszubringen, wodurch sie eben ihre wenige Tiefe verräth; wie sie hernach in einem Satze an das entgegengesetzte Ende der Stimmlage springt, sich in prunkvollen Rouladen zeigt, wie sie endlich zu sagen scheint: „Da seht Ihr, wer ich bin und was ich vermag; schnell zu meinen Füßen Sklaven!“ Die Gefallsüchtige hält sich für erhaben, wenn sie an das Lächerliche streift. Die andere Schwester ist von ganz anderer Beschaffenheit; leicht entzündlich, wenig Werth auf das Ceremoniel der Präliminarien legend, flüchtig aber offen und natürlich, ein Mädchen das heftig liebt, so lange es liebt; eine jener italienischen Damen, mit einem Worte, die dem Portier befiehlt, den Freunden des Hauses zu sagen: die **Signora** nimmt weder heute, noch morgen, noch die ganze Woche

Besuche an: die **Signora** ist **innamorata** (verliebt). Mit diesen vortrefflichen Eigenschaften singt Dorabella immer wahr, mag sie sich betrüben oder sich freuen. Sie verbirgt es nicht wie glücklich sie ist, in dem Duett das halb sentimental und halb scherzhaft ist: *Il core vi dono;* ebenso verhehlt sie ihren Schmerz und ihre Thränen in der Arie: *Smanie implacabili,* eine der schönsten Arien, wenn nicht die schönste des Werkes. Auf diese Weise hat Mozart zwei Paare Marionetten in vier lebende Personen umgewandelt.

Sehen wir nun, was er für Don Alfonso und seine Verbündete, Despina, gethan hat. Der Philosoph hatte in einer komischen Oper dasselbe Unrecht wie Figaro, der vernünftige oder wenigstens der für vernünftig gehaltene Mensch des Stückes zu seyn, und das noch größere Unrecht sich für die Ereignisse nur in seiner Eigenschaft als Wettender zu interessiren. Der Dichter hat ihm zwei Arien-Texte gegeben, welche seine lyrisch-dramatische Nullität nicht heben konnten, weil sie das moralische Wesen des Individuums nicht berühren. Beide sind sehr kurze Cavatinen, welche Mozart nur durch das Quartett begleiten läßt, und über die wir nichts zu sagen wissen, als daß die eine aus FMoll, die andere aus CDur geht, und daß diese mit einer Pointe endigt, wie ein Vaudeville-Vers, aber wohl verstanden mit einer musikalischen Pointe. Wenn Alfonso zu den Verliebten sagt: *ripetete con me: così fan tutte,* so wiederholen alle im Chore das verwünschte Sprichwort, in langsamem Tempo und in vereinzelten Accorden, welche in einer Cadenz des Choralgesanges endigen, der ebenso orignell wie geistreich ist.

Gibt es etwas Erbaulicheres als die Moral des Stückes, die in seinem Titel zusammengefaßt ist? — In Ermangelung eines speciellen Rahmens, in welchen man das Bild Alfonso's hätte fassen können, hat ihn der Musiker sehr glücklich in den Ensemblestücken, durch einige humoristische Striche charakterisirt. Das erste Quintett, das Sextett und die Finale's erheben den Philosophen, dem Texte zum Trotze, zum Range einer nach der Natur copirten Individualität. Jedermann hat wohl schon in der Welt, wir sprechen nämlich von der großen Welt, einige jener alten Männer getroffen, welche sich den Damen und jungen Leuten angenehm und nützlich zu machen verstehen, mit denen sie gewöhnlich umgehen; Parasiten mit possenhaften Sentenzen, Orakel der Boudoirs, Rathgeber junger Thoren, selbst veraltete und lächerliche Thoren, welche eitler Weise den Aushängschild einer gezwungenen Weisheit vor sich hertragen und die Trauben für zu sauer erklären, während sie doch lüstern nach dem Weinstocke sehen. Alfonso gehört dieser spaßhaften Spielart des Menschengeschlechtes an, über die man sich noch mehr lustig machen würde als über unentzündliche Greise, wenn diesen zuweilen nothwendigen Geschöpfen, eben weil sie zu nichts gut sind, nicht gewöhnlich ein spöttischer Geist und schlagende Antworten zu Gebot stünden. Man begreift, daß ein solcher Charakter besser in die gesprochene als in die gesungene Komödie paßt; Mozart hat aber mehrere Züge mit vielem Geiste und Gewandtheit aufgefaßt, wie unter Andern die Zuversichtlichkeit und den frivol dogmatischen Ton unseres possenhaften Doctors, welche sich in diesem Satze im ersten

Quintett aussprechen: *Saldo amico finem lauda.* Im Allgemeinen athmet Alfonso's Parthie, in den Scenen mit Handlung eine boshafte und unterdrückte Freude, die von herrlich komischer Wirkung ist. Ist es das Vergnügen, welches aus einer Mystification für den entspringt, der sie erfindet und leitet, oder ist es das wahre Vergnügen des Weisen, der sich an den beiden Paaren dafür rächt, daß er selbst weder jung noch liebenswürdig mehr ist? Darüber sagt der Text nichts. Wir können also die eine oder die andere Auslegung zulassen, oder alle beide zugleich.

Die meisten unserer Bemerkungen lassen sich auch auf Despina anwenden. Auch sie hat kein persönliches und directes Interesse an den Ereignissen des Drama's; aber sie besitzt einen Soubretten-Charakter, ein Talent für die Intrigue, welches sich in seinen Werken gefällt; die Bosheit eines jungen Mädchens, welche der tückischen Bosheit des alten Mannes gegenübersteht; endlich hat auch sie, wie ihr Partner eine große lyrische Wichtigkeit in den mehrstimmigen Scenen. Despina's Arien, deren sie zwei hat, bestehen aus Ausfüllungstexten, wie man sie in einer Menge italienischer und deutscher Opern findet, banale und nichtssagende Reflexionen, welche der Componist den untergeordnetsten Subjecten anzupassen hat. Eine Aufgabe die stets anwidert und selbst in Verlegenheit setzt. Was soll man auf Worte machen, die nichts sagen, für Sänger, die kaum zu singen wissen und für ein Auditorium, das nicht zuhört? In der That, ich habe immer Mitleiden mit einer zweiten und dritten Sängerin, wenn das Ritornell ihres Stückes anfängt. So sehr man

aber auch diese Opfer beklagt, so kann man nicht immer der ansteckenden Heiterkeit widerstehen, welche das Publicum ergreift, wenn das Opfer heraustritt, das manchmal majestätisch auf den Brettern einherschreitet ohne gehen zu können; zuweilen auch unbeweglich und unentschlossen die Augen gen Himmel schlägt, wie um diesen um etwas Stimme anzuflehen, dann eben diese Augen mit flehendem Ausdrucke auf den Orchester-Dirigenten richtet, wie wenn der Bogen desselben für sie singen könnte. Man lacht, und wenn man mich fragt warum, so weiß ich keine andere Antwort, als weil es selten ist, daß die Maestri für eine dritte Sängerin zu schreiben, oder mit anderen Worten die Stimme zu entbehren wissen. Es ist aber auch nicht leicht, wird man mir erwidern. Leicht nicht, aber möglich, was Despina's Arien beweisen, die Niemand zum Lachen bringen, aber Jedermann gefallen werden. Beide haben dasselbe Tempo, Allegretto, denselben Rhythmus, in sehr markirten Sechsachteln, und denselben Charakter von Leichtigkeit und Schelmerei, eine fließende klare und namentlich unfehlbare Musik, sowohl für die Sängerin und das Orchester, als für die Dilettanten, welche die Gewohnheit haben an der Ausführung Theil zu nehmen, die Einen, indem sie die Melodie trällern, die Anderen, indem sie einfach den Tact schlagen. Wenn es etwas Leichteres gibt als die Arien der *bella Despinetta*, so sind es die von Guglielmo, dem Bariton; aber dort streift, wie wir gestehen müssen, die Leichtigkeit an die Trivialität. Stücke wie: *Donne mie la fate a tanti* und *Non siete ritrosi*, scheinen von gar zu armseligem Styl selbst für die Buffo-Oper.

Zwei bereits genannte Arien, *Smanie implacabili* und *Jo sento che ancora* sind, meiner Ansicht nach, die einzigen wahrhaft schönen, die sich in *Cosi fan tutte* finden. Sie sind die einzigen, deren Texte einen etwas guten lyrischen Stoff dem Componisten lieferten. Die erste drückt den Schmerz aus, welchen Ferrando's Abreise bei Dorabella erweckt, was sehr natürlich ist, da er ihre erste Liebe ist, und noch Niemand da war, der sie hätte trösten können. Diese Arie aus EsDur, Allegro agitato $^4/_4$, ist voll Ausdruck und Adel, von feuriger Declamation, vortrefflich modulirt, und zeichnet sich unter Anderm durch einige Gänge einer Art von trefflichen Dialogs zwischen der Stimme und der Flöte, durch das Fagott in der Octave verstärkt, aus. In der andern Arie, welcher ein bewunderungswürdiges instrumentirtes Recitativ vorangeht, sehen wir Ferrando die Untreue eben dieser Dorabella beklagen, die er noch liebt, was nicht weniger natürlich ist. *Jo sento che ancora quest'alma ládora; io sento per essa le voci d'amor.* Das war Etwas, was Mozart begreifen mußte, und was ihm einen so herzlichen Gesang, voll Leidenschaft und Zärtlichkeit einflößen konnte. Eine ganze innere Revolution geht vor, die Liebe hat über das gerechteste Rachegefühl den Sieg davon getragen, wenn diese leidenschaftlichen Sätze, welche man anfangs aus Es und mit Begleitung des Clarinetts gehört hat, unerwartet aus C, durch die Oboen wieder zum Vorschein kommen und zwar unter einem neuen Colorit und zugleich mit dem Glanze der neuen Tonart. *Maestro caro!* Du wußtest vielleicht, gleich Vielen unter uns, welch' neue

und unwiderstehliche Reize der Verrath einer geliebten Frau verleiht, und wie man gerade in jenen gräßlichen Augenblicken, in denen man ernstlich mit sich zu Rathe geht, ob man ihr nicht das Leben nehmen soll, am Allergeneigtesten ist, das seinige für sie daran zu setzen.

Die anderen Arien der Oper, die zwar im Allgemeinen angenehm und melodisch sind, erscheinen mehr oder minder schwach an Ausdruck, und erheben sich nur etwa durch die Instrumentation etwas über den italienischen Musikstyl, der vor Rossini in der Mode war.

Dieser Styl herrscht ebenfalls in den Duetten von *Cosi fan tutte* vor, nichtsdestoweniger bemerkt man aber doch an einigen die Löwenklaue. *Ah guarda sorella* z. B. ist ein ganz Mozart'scher Gedanke. Dorabella, welche auf den Intervallen des tonischen Accord's, ADur, steigt, erreicht das hohe E, welches sie neun Tacte lang aushält, während welcher Fiordilidgi einen contrapunctischen Gang in den tiefen Tönen ihrer Stimmlage ausführt. Gleich darauf wiederholt sich der Satz umgekehrt in den Stimmen; weil aber Fiordilidgi eine Quarte höher angefangen hat, so gelangt sie auf demselben Wege zum hohen A, was den contrapunctischen Gang um eben so viel erhöht und den Ton D herbeiführt. Der erste Sopran berührt auf diese Weise die Grenzen der doppelten Octave von A bis A, während der zweite stets die Mitte einnimmt! So einfach diese Combination auf dem Papiere erscheint, so großartig, anmuthig, originell und voll Kühnheit ist deren Effect. Wenn diese Passage gut ausgeführt wird, so kann sie nie verfehlen, die Zuhörer zu elek-

tiſiren. Das große Duett zwiſchen dem Tenor und der Prima-Donna bietet zwar keinen muſikaliſchen Gedanken ſo ausgezeichneter Art, aber der Reiz ſeines Ausdrucks und der Lieblichkeit ſeiner durchaus italieniſchen Melodieen ſchmeicheln dem Ohre. Wir erinnern an das Solo des Tenor's: *Ed io di dolore meschinello io mi moro,* jenes Geſangs in Minore, der die Worte ſo gut ausdrückt, daß man dieſelbe entbehren könnte; und an die rührende Antwort auf den Intervall des verminderten Septimen-Accord's: *Cedi cara;* und an jene leidenſchaftliche Trunkenheit, welche unwiderſtehlich im Majore des Larghetto $^3/_4$ hervorbricht; endlich an das ſchmachtende ſich Gehenlaſſen, welches der Charakter des letzten Tempo's, Andante, iſt, wenn der Widerſtand nach und nach aufhört, und die Stimmen ſich mehr anſchließend, abwechſelnd in Terzengängen und in mit Fiorituren geſchmückten Nachahmungen, ihr Entzücken vermiſcht mit *abbraciamci caro bene* ausdrücken. Um die Situation vollendet zu machen, hatte Mozart nicht nöthig, zu den Steigerungen einer Cabalette ſeine Zuflucht zu nehmen. Er führte ſie ſo aus, wie ſie die Natur von ſelbſt macht, vermittelſt einer innigen und lang dauernden Begeiſterung, Herz am Herzen, Mund am Munde. Die Muſik iſt in dieſem Falle nichts Anderes als die beredte Pantomime der Wirklichkeit in Fällen dieſer Art.

Wenn man die Enſembleſtücke prüft, ſo findet man die einen ziemlich mittelmäßig, während andere die volle Bewunderung des Leſers oder Zuhörers in Anſpruch nehmen. Das Libretto erklärt dieſen Unterſchied. Die ſchwächſten Stücke ſind die der Converſation, die ſo unſinnig iſt, als man ſie

nur erdenken kann. So finden sich gleich Anfangs drei Terzette hinter einander zwischen denselben Personen, was schon an und für sich ein Fehler ist, den der Componist hätte verbessern sollen. Er that es nicht; aber das Schlimmste daran ist, daß alle drei Nummern, so wie das Recitativ, das dazwischen liegt, sich um einen elenden und sehr nichtigen Streit drehen. Unsere Geliebtinnen werden uns treu bleiben. — Nein, sie werden Euch nicht treu bleiben. — Wohlan, wetten wir. — Wohlan, ich wette. — Nun, was geht das mich an, wird Mozart gedacht haben. Die großen Schönheiten des Werkes dagegen finden sich beinahe alle in den Scenen der Handlung, in den Quintetten, im Sextett und in den Finale's. Hier handelte es sich nicht darum den Sinn den Worten genau annähernd oder gleichbedeutend zu geben, da diese keinen für die Musik hatten; da gab es Situationen, Bewegung, ein motivirtes und bestimmtes Wollen, einen Zweck zu erreichen, mit einem Worte eine fortschreitende Handlung, welche, abgesehen von der Ungereimtheit der Mittel, die man ersann, um sie auszuführen, dennoch für den Musiker günstig war. Nehmen wir das Sextett als Beispiel. Die Liebhaber haben, nachdem sie sich verkleidet, Despina gefunden, die mit im Complot ist. Man scherzt über ihren Anzug. Darüber kommen die Fräuleins, welche einen großen Unwillen an den Tag legen, daß sie ihre Kammerjungfer sich mit Leuten dieser Art unterhalten sehen, während sie selbst die *padrone* in Betrübniß und Thränen sind. Die Fremden entschuldigen sich bei diesen Damen, indem sie sagen: daß sie nur darum aus fernen Lan-

den gekommen seyen, um sich ihnen zu Füßen zu werfen und sie anzubeten. Diese Rechtfertigung wird nach Verdienst aufgenommen. Der Zorn der Damen vermindert sich sehr in der Musik, das heißt in der Wirklichkeit, und steigert sich in Worten, in einem für Novizen erschreckbaren Verhältnisse. Unsere Offiziere, die augenscheinlich Novizen sind, singen Sieg, während Despina und der Philosoph bei Seite sich weit richtigeren Reflexionen über diesen Aufwand von Zorn überlassen: *Mi da un poco di sospetto quella rabbia, quel furor*. Da alles dieß ziemlich musikalisch ist, so wurde das Sextett eine Composition voll Schönheit, bewundernswerth durch Melodie und Harmonie und ebenso als dramatische Scene. Das Finale des ersten Actes war noch viel musikalischer. Auf allen Puncten in dem Sextett geschlagen, entwerfen die Verbündeten. einen neuen entscheidendern Angriffsplan. Ferrando und Guglielmo erscheinen bei ihren Damen als Leute, die im Begriffe stehen, in die andere Welt zu gehen, und bitten um die Gunst eines letzten Lebewohls. Sie haben Arsenik genommen und müssen sterben. Großer Schrecken! Der Arzt kommt herbei, magnetisirt die Sterbenden, bringt sie in's Leben zurück, und kaum sind sie dem Leben wiedergegeben, so verlangen sie zur Vervollständigung ihrer Herstellung einen Kuß. Der Doctor verordnet diesen Kuß als herzstärkendes Mittel. Alfonso fordert die Damen zum Mitleiden auf; diese meinen aber, der Augenblick, mitleidig zu seyn, sey noch nicht gekommen, weil das wahre Mitleiden sich immer ohne Zeugen zeigt. Sie gerathen also auf's Neue in Zorn und zwar aus Leibeskräften. Während sie alle

Arten von Verwünschungen und Drohungen ausstoßen, lassen die Anderen Wünsche laut werden, daß dieses schöne Feuer sich bald in eine verliebte Flamme verwandeln möge. Der Vorhang fällt.

Mozart hat in diesem Finale alle Intentionen des Libretto angenommen, troß der großen Schwierigkeit, die darin liegt, sie zu erfüllen. Die Mischung des Gefühls und der Ironie, der Wahrheit und der Verstellung, des Spröbethuns und der Liebe, des Schreckens, welche von einer Seite sich unverholen kund gibt, und einer schlecht verhaltenen Lachlust von der andern Seite, lauter Dinge, die sich nothwendiger Weise in Situationen dieser Art vorfinden mußten, hat die Musik mit einem Fond köstlicher Munterkeit vereinigt und vermischt. Nie vielleicht verbarg sich die Mozart'sche Arbeit unter so vielem Angenehmen; nie war die Manier des Componisten blumiger und einschmeichelnder. Wenig Declamation und viel Gesang, eine Melodie, welche, nach einem Bilde der Alten, wie Milch und Honig fließt, eine Begleitung, welche eine Feenhand geschmückt zu haben scheint, einen unerschöpflichen Wohlklang, Glanz, Feuer und überall einen klaren leicht faßlichen Sinn. Eine fast Rossini'sche Musik. Ja, aber diese üppige Musik, welche nur dazu gemacht zu seyn scheint, die Sinne zu ergötzen, und welcher man keine positive Anwendung zutraut, gehorcht nichtsdestoweniger, mit bewunderungswürdiger Gelehrigkeit allen Bewegungen, allen Intentionen des Drama's, und wir haben gesehen wie mannigfaltig und verwickelt die Beziehungen der Personen unter sich sind. Es muß folglich Ueber-

legung, Berechnung und selbst Etwas von der alten Wissenschaft in den Finale's und anderen analogen Stücken in unserer Oper sich vorfinden. Es findet sich allerdings und zwar viel davon vor, und Niemand von uns zweifelt daran, meine Herren **orrecchianti** des italienischen Theaters. Man sehe ein Wenig nach; der polyphonische Styl, jenes Ungeheuer mit unverträglichen Stimmen, der einem in den Fugen die Nerven so grausam angegriffen hat, tritt einem hier mit heiterer Miene und in einem Aufputze der höchsten Eleganz entgegen, daß man ihn gar nicht erkennt und ihm, wie einer Cabalette freundlich die Hand entgegenstreckt. Man gebe Acht, der kanonische Contrapunct, jener Störefried des musikalischen Genusses, auch er findet sich vor mit seinen krummen Gängen, seinen Synkopen, seinen Retardationen und anderen ungefälligen Dingen, deren Namen man nicht einmal weiß. Man beruhige sich aber; in diesem Falle thut er den Ohren nicht weh; es finden sich keine rauhen und ungenießbaren Mißklänge vor. Der Contrapunct ist zu Zucker und Honig geworden, um dem Zuhörer zu gefallen.

Ich wünsche die Aufmerksamkeit meiner Leser auf einige Stellen der beiden Finale's zu lenken, wo sie am Besten sehen können, wie unser Heros es verstand, die Wissenschaft populär zu machen, indem er stets klar und melodisch, leicht und wahr blieb, und den Dramatisten und den Contrapunctisten mit den reinsten Ueberlieferungen des italienischen Gesangs in Einklang brachte. Wir sind an dem dritten Abschnitte des ersten Finale's, Allegro EsDur: *Già che a morir vicini sono quei meschinelli.* Die jungen Damen, bereits

besiegt ohne aber ihre Niederlage eingestehen zu wollen, sind im Kampfe mit den Gemüthsbewegungen, welche der Anblick von Menschen erweckt, welche bei uns und für uns sterben. Ueberdieß muß ein so außerordentlicher und so schmeichelhafter Beweis von Liebe wie der Selbstmord, ihr Bedauern und ihren Schrecken noch darum vermehren, weil ihr Gewissen ihnen sagt, daß sie diese exemplarischen Anbeter nur durch einige Langsamkeit in der Form aufgeopfert haben. In dieser Hinsicht mußten fast tragische Corden berührt werden, die aber den anderen Personen gegenüber gemäßigt werden mußten, welche vor Lachen fast nicht mehr an sich zu halten wissen. Die Violinen bewegen sich in Triolen, und auf dieser bewegten Grundlage lassen Dorabella und Fiordiligi die abgerissenen Sätze voll des edelsten Ausdrucks hören: *Dei che cimento è questo,* auf welche die Liebhaber erwidern: *Piu bella comediola non si potea trovar;* Sätze aus dem Buffo-Styl, die aber sehr melodisch sind. Nachdem sie das Compliment wiederholt haben, das der Dichter auf diese Weise sich selbst macht und das der Componist so sehr als möglich rechtfertigt, geht die Modulation in den nächsten Minoreton über. In dem Saitenquartett erscheint eine melodische Figur. Die Damen fragen sich mit Schrecken was sie thun sollen. Sie prüfen von Weitem die Züge der Sterbenden: *Che figure interessante!* Sie nähern sich; sie legen die zitternde Hand auf diese schönen Köpfe: *Ha freddissima la testa — Fredda, fredda ancora è questa. — Ed il polso? — Jo non lo sento.* Welch' interessante Figur! werden auch wir sagen beim Anblicke des Mo-

tivs, welches Mozart erwählt hat, um diese Fragmente des Dialogs an einander zu reihen und sie zu einem vollständigen Gemälde, voll Zauber und Einheit zu verbinden. Halb in verbundenen und halb in einzelnen Noten hört man dieses Thema abwechselnd von den Stimmen der Instrumentalquartetts sich zwischen der Melodie und dem Basse theilen, endlich sich vereinigen, um im Unisono zu erlöschen. Jeder Satz bringt es in einem neuen modulatorischen Aspect zum Vorschein, der aber unter diesen Verwandlungen stets identisch bleibt, indem er die Vocalstimmen nach sich zieht und fast, wie ohne es zu wollen, sich den zartesten Schattirungen einer Situation fügt, die allerdings die beste und lyrischste in der ganzen Oper ist. Die Scene schließt mit einem gesungenen Quartett, das vortrefflich contrapunctisch gearbeitet ist.

Da kommt der weibliche Doctor. GDur, Allegro $^3/_4$, plötzlicher Uebergang vom Schmerz zur Hoffnung. Das Ritornell kündigt uns ganz positiv an, daß die Sterbenden gerettet sind. Dieß ist der glänzende Theil der Despina, obgleich ein Tenor hier mehr am Platze gewesen wäre. Despina als Doctor bringt nichts als Gemeinplätze vor; sie bedient sich melodischer Redensarten, die ungefähr eben so viel werth sind, als Sätze in der familiairen Sprache wie z. B.: Ich habe die Ehre Sie zu grüßen, mein Herr; fassen Sie Muth, meine Dame u. s. w. Was aber sehr merkwürdig daran ist, ist das, daß diese Gemeinplätze mit Originalität gesprochen werden. Es gibt nicht einen Besucher der italienischen Oper, der nicht schon tausend und tausend Male Sätze gehört hätte wie: *Non vi affanate, non vi turbate, non vi turbate,*

non vi affanate u. s. w., welchem Umstande soll man also diese ganz besondere Annehmlichkeit zuschreiben, welche sich in dem Satze kundgibt? Nichts Anderm als den leichten Retardationen, die der Componist bei jedem Tacte angebracht hat, und der pikanten Harmonie, welche daraus folgt. Während der darauf folgenden Pausen verstärkt das Orchester die Ermahnungen des Doctors mit Hilfe eines figurirten Basses und noch fühlbarerer Retardationen in den Blasinstrumenten, so daß eine an und für sich sehr gewöhnliche melodische Figur, durch diese Kunst in der Composition Interesse und eine ausgezeichnete Bedeutung gewinnt. Wir dürfen Mozart nicht allein in den großen Dingen suchen, sondern es geziemt sich auch, ihn in den kleinen zu erkennen. Einige Tacte später offenbart sich Despina's possenhafte Verkleidung in der Musik durch zwei Cadenzen mit Trillern, wovon die letzte auf einer Fermate sich verlängert; und diese sonderbaren Fälle, welche die Flöte und die Oboe in der obern Octave wiederholen, werden dadurch noch viel doctoren- oder perrückenartiger, wie man sich heut' zu Tage ausdrücken würde.

Die Sterbenden öffnen die Augen: sie glauben im Olymp zu seyn, und Pallas oder Aphrodite vor sich zu sehen, die sie beschwören, sich in gewöhnliche Sterbliche zu verwandeln, und endlich ihren Leiden ein Ende zu machen. Die Göttinnen würden nichts lieber thun, aber Das: „was werden die Leute sagen,“ hält sie noch zurück. Andante B Dur $^4/_4$, eine jener köstlichen Unterredungen zwischen den Singstimmen, in einem ganz verschiedenen Dialoge zwischen den beiden Phalanxen des Orchesters, wie Mozart sie zu machen verstand;

ein Sextett in drei paar Stimmen getheilt und sodann von einer Hauptstimme beherrscht; ein Stück voll Melodie, lieblicher als Honig und Süßholzsaft.

Das letzte Tempo Allegro DDur 4/4, *Dammi un baccio, o mio tesoro* hat wie der Chor oder vielmehr das Sextett in Don Juan, *Trema scellerato*, den Vortheil dramatisch und musikalisch das Finale zu krönen, das es schließt. Es ist dieß ein Ausbruch der Fröhlichkeit, der durch Alles, was vorhergeht, herbeigeführt wird, ebenso wie das andere Stück ein Ausbruch des Hasses und der Wuth ist, welchen die vorhergehenden Scenen ebenfalls vorbereiten. *Dammi un baccio*, ist der Ausdruck eines progressiven Entzückens, welches auf dem Puncte angelangt ist, in welchem die gute Laune in glühende Trunkenheit sich verwandelt und mit der Gewalt einer Leidenschaft handelt. Leute, die sich für Sterbende ausgegeben haben, und gleich darauf um einen Kuß bitten, sind offenbar aus der Rolle gefallen. Die Lust zu lachen erstickt sie beinahe und sie würden auch sicher sterben, wenn sie sich nicht Luft machten. Das thun sie auch. Der Componist hat deßhalb auch nicht nöthig, sich in Acht zu nehmen. Sein bis dahin zurückgehaltenes Feuer, durch den Charakter wahren Gefühls des Betruges und der Täuschung, welche in der Situation liegen, bricht nun ohne Zwang hervor und erhitzt sich bis zur höchsten Glut. Man fühlt in dieser Musik Etwas von *Don Giovanni*. Ferrando und Guglielmo verlangen den Kuß mit Ungestüm auf dem hohen A des Tenors. Diese Herren, welche in den vorhergehenden Scenen Erziehung gezeigt hatten, glauben auf der Wachstube zu seyn. Die Da-

men, verblüfft, sie sobald und vollständig hergestellt zu sehen, und ernstlich entrüstet über ihre Unverschämtheit, schicken sie zu allen Teufeln: *Disperati attossicati ite al diavolo quanti siete.* Und mitten unter diesem Geschrei findet Mozart die geknickte Feder wieder, mit welcher er vor Kurzem für seine Freunde in Prag geschrieben hat. Er findet sie wieder, und das Papier entzündet sich unter dem magischen Bruchstücke. Wunderbare Farben drängen sich in den Linien der Klammer; die Vocalstimmen scheinen in ihren Feldern zu hüpfen; die Instrumente toben. Welche Mannigfaltigkeit, welcher Reichthum von melodischen Anlagen! Welche Bewegung! Welches Feuer! Welche Progression! Hier kraftvolle Unisono's, welche einen frappanten Uebergang in eine entfernte Tonart abschließen; weiter chromatische aufsteigende Gänge, welche wie ein Berg von Harmonie auf einem Basse sich erheben, der darüber brummt, stets an dieselbe Note gekettet zu seyn; sodann Gänge von ausgesuchter Anmuth, in Majore und Minore, für die beiden ersten Gesangstimmen; ein Wohlklang, der den wollüstigen Rossini'schen Ohrenkitzel erreicht; ein Feuer, um den Zuhörer in toller Freude seines Herzens auf dem Stuhle tanzen zu machen; und wenn das Entzücken den höchsten Grad erreicht hat, so kommt ein Presto zum Vorschein, das einen mit der reißenden Schnelligkeit eines Wirbelwindes mit sich fortnimmt. Wir kennen diesen Styl bereits, und der Federstumpen war, wie man sieht, noch fähig Dienste zu leisten. Seitdem berührte ihn Mozart nicht mehr, aber auch sonst Niemand nach ihm so viel ich weiß.

Das Finale des zweiten Actes ist noch armseliger an Handlung, dafür zählt es auch eine kleinere Zahl von großen musikalischen Schönheiten. Folgendes ist der poetische Rahmen. Despina bereitet in Eile ein Fest vor, welches zu Ehren der Verlöbnisse ihrer Gebieterin gefeiert werden soll. Die beiden Paare erscheinen und empfangen die Glückwünsche eines Corps von Musikern und Dienern. Man bringt die üblichen Toaste aus. Alfonso führt den Notar herein und kaum ist das Lesen des Heiraths-Contracts zu Ende, als der militairische Chor, welcher die verstellte Abreise der Liebhaber im ersten Acte accompagnirt hat, hinter den Coulissen sich hören läßt. Er kündigt die ebenso unerwartete als unerwünschte Rückkehr an. *Misericordia!* ruft Don Alfonso aus. Die Officiere entwischen, um schnell Kleidung und Bärte zu wechseln und zur Entwickelung zurückzukommen, welche unglücklicherweise die elendeste Scene dieses elenden Libretto bildet. Und doch welches Meisterwerk ist dieses Finale! Die Glückwünsche des Chors, welcher mit dem Quartett der Verlobten abwechselt; das *Misericordia* des Philosophen, welches wie der Blitz auf ein Nest von Turteltauben fällt; die erneute Unruhe der armen Schwestern, ihre rührende und schelmische Reue; dann die Art, auf welche die verrathenen Liebhaber ihre Identität mit den glücklichen Geliebten darthun, indem sie eine Scene aus dem ersten Finale und das Motiv des Duetts: *Il core vi dono* in Erinnerung bringen, Alles dieß ist in köstlicher Musik wiedergegeben. In diesem Finale finden sich noch zwei Bruchstücke vor, die wir nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Das erste ist ein

Larghetto, aus AsDur $^{3}/_{4}$. Die beiden Paare trinken auf das Vergessen der Vergangenheit und das Wohl der Gegenwart. *E nel tuo, nel mio bicchiero, sommerga ogni pensiero.* Eine vollständige, anmuthige und geschmückte Melodie gibt diesen Distichon, der acht Tacte füllt. Fiordiligi singt den Vers allein, hierauf geht sie in eine verschiedene, aber nicht weniger charakteristische Melodie über, welche sich mit der ersten verbindet, bis unmittelbar darauf der Tenor sie wieder aufnimmt. Sobald das Duett zu Ende ist, stimmt Fiordiligi eine dritte Melodie an; Ferrando bemächtigt sich der zweiten, und das Hinzutreten Dorabella's, welche sogleich die zu Anfang aufnimmt, macht die Piece zu einem Terzett. Neue und letzte contrapunctische Bewegung. Fiordiligi ergreift wieder die Initiative, die zweite Melodie geht an Dorabella über, die dritte an den Tenor, und Guglielmo schließt sich dem Schlußreime in der Weise des sprechenden Basses an. Daraus entsteht ein Quartett, mit welchem sich zwei Clarinette und ein Fagott zur Verstärkung der Vocalstimmen vereinigen, während die Violinen, die Viole und der Baß, die bis dahin allein accompagnirt hatten, dem Gesange eine Figur in vereinzelten Achteln, *pizzicato* entgegenstellen. Diese bewunderungswürdigen, stets fortschreitenden Verse, welche durch dasselbe Thema, dieselbe harmonische Grundlage und durch stets gleiche rhythmische Eintheilung gegeben werden, haben in einer Hinsicht den Gang eines Kanon's, mit dem Unterschiede jedoch, daß in einem Kanon die Stimmen nichts als die Wiederholung oder die Nachahmung der anderen sind. Hier hat man aber drei ganz verschiedene Melodieen, von welchen

jede den Charakter des Hauptgesangs in gleichem Grade wiedergibt. Mozart hat keinen seiner gewöhnlichen Kunstgriffe des contrapunctischen Styls angewendet, um sie zu vereinigen. Man findet weder Pausen, noch berechnete Entfernungen, noch Synkopen, nichts dergleichen; die Stimmen gehen zusammen, nach Maßgabe wie sie sich vereinigen, und die wechselbezüglichen Glieder des Satzes lassen sich gleichzeitig in jeder der Stimmen hören. Es ist ein merkwürdiges Kunststück, so verschiedenartige Melodieen auf allen Puncten verschlungen zu haben, ohne daß irgend eine zufällige Dissonanz den Fluß einer Harmonie stört, welche durchsichtig und süß fließt, wie der Inhalt in den Gläsern, aus welchen der Toast getrunken wird. Ein Allegro brioso kommt auf der letzten Note des Verses zum Vorschein, As in Gis verwandelt, wodurch wir auf sinnreiche Weise in EDur versetzt werden. Alfonso kommt mit dem Notar, und wir hören das andere Bruchstück, welches sich in Erinnerung bringen wollte. Das Verlesen des Heirathscontractes, eines der angenehmsten Muster jenes Accompagnementstyls, welcher zum größern Theile Rossini's Glück gegründet hat. *Per contratto da me fatto, sie congiunge in matrimonio etc.* Insofern diese Art von Lesen weder vielen Ausdruck noch sehr mannigfaltige Biegung der Stimme verlangt, so läßt Mozart Despina auf einer einzigen Note, dem H, das in regelmäßigen Intervallen mit dem E der höhern Quarte wechselt, in raschem Tempo singen. Es macht sich dieß vortrefflich. Die Litanei geht 28 Tacte lang ohne Pause noch ohne irgend einen eingeschobenen Satz fort. Die Violinen führen während dem

einen Gang mit Variationen aus, der sich trefflich macht, ein Gang, welcher allmählig vom Einfachen zum Zusammengesetzten übergeht und dessen immer zierlicher und unruhiger werdendes Spiel das schelmische Mädchen unter der komischen Maske des Mannes des Gesetzes verräth. Despina als Notar ist ebensogut als Despina als Arzt.

Unter den ausgezeichneten Stücken von *Così fan tutte* müssen wir noch das Terzett des ersten Actes zwischen Fiordiligi, Dorabella und Alfonso anführen. *Soave sia il vento, Andante moderato* EDur $^4/_4$. Es zeichnet sich in der Partitur durch einen romantischen Anstrich und einen Beigeschmack der reinen Musik aus, welche der übrige Theil des Werkes nicht zuließ. Mozart hatte hier eine Scene nach der Natur, statt einer Scene des Drama's zu malen; die Personen vermischen sich darin in der Einheit eines episodischen Textes: *Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda.* Welch' glückliche Neuheit für einen armen von der Prosa gesättigten Musiker, der in einem kleinen schlechten Salon beinahe erstickt, dessen ziemlich zweideutige Damen, die Honneurs machen! Der Musiker hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, etwas freie Luft zu schöpfen, er hat sich in der Abenddämmerung an das Ufer des Wassers begeben, von wo er uns in ergötzlichen Accorden seine lieblichen Eindrücke übermachte, welche die Ruhe, die Frische und die Ausdünstung des Wassers in ihm erweckten. Alle Anlagen des Terzetts finden sich in den Singstimmen, und die Blasinstrumente wiederholen sie. Die Begleitung wogt ohne Figuren in den Violinen; sie bewegt sich kaum in verbundenen Sechzehnteln.

Von Zeit zu Zeit lassen die Hörner ihre poetische Octave in gedehnten Tönen hören. Die Welle ist ruhig; der Wind ist eingeschlafen; die Natur ruht. Nur die Seele des späten Spaziergängers singt mitten in diesem allgemeinen Schweigen. Entzückend!

Sprechen wir von der Ouverture von *Cosi fan tutte*, welche im langsamen Tempo, mit einem majestätischen und feierlichen Solo der Oboe anfängt. Eine Anrede zum Lachen. Alles endigt mit einigen mageren Accorden Sylbe für Sylbe den Titel des Stückes buchstabirend; die Sache wäre indeß schwer zu errathen ohne die Cavatine Alfonso's, in welcher dieselben Noten die Worte des Anschlagzettels: *Cosi fan tutte* wiedergeben. Man höre nun das Presto und suche im Fluge, wenn es möglich ist, das scherzhafte Thema zu erfassen, welches durch alle Tonarten herumflattert und ein Instrument um das andere mit so vieler Schnelligkeit und Gewandtheit verläßt, daß in dem Ohre der Eindruck einer Taschenspielerei zurückbleibt. Vergebens sucht man es mit Gewalt oder List festzuhalten. Es lacht über die Fallen, die man ihm stellt; es gleitet über die Hindernisse weg, wie ein Schrittschuhläufer über das Eis; es ist unerschütterlich, weil es immer flatterhaft ist. Der weibliche Genius nach dem Lehrsatze des Libretto; die Beständigkeit allein in der Unbeständigkeit. Dieses Thema und eine andere lebhafte und ungestüme Figur, die unausgesetzt mit ihm wechselt, machen das ganze Stück aus. Damit hat sich die Ouverture so zu zu sagen von selbst gemacht. In einem Federzuge geschrieben, welcher das Motiv ganz nach seinen Launen lenkte,

springt sie von Tonart zu Tonart und vom Majore zum Minore, mit der Leichtigkeit einer Sylphide und dem Ungestüm eines Kobolds, ohne sich einen Augenblick Ruhe zu gönnen, oder sich auch nur im Mindesten unterbrechen zu lassen, bis zur wiederholten Exposition des berühmten Adagio, mit welchem das langsame tempo sich endigt. Nachdem das Sujet auf diese Weise zweimal in didaktischer Form sich angekündigt und in Form einer Erzählung sich entwickelt hatte, brauchte man nur noch einen Schlußsatz, oder eine geräuschvolle Coda hinzusetzen, um den Vorhang in die Höhe gehen zu lassen. Wie wir bereits gesagt, so kostete diese Arbeit den Meister Nichts; sie machte sich vermöge eines ersten unwiderstehlichen Impulses, folglich ohne Wahl und durch eine Art von Nothwendigkeit. Ja, wir haben aber ebenfalls gesagt, daß die größten Meisterwerke Mozart's Nichts besitzen, was sie mehr auszeichnet, als dieser organische Bau und die Unmöglichkeit sie anders aufzufassen, als er es that. Nichtsdestoweniger können wir bei der Ouverture von *Cosi fan tutte* des Gedankens uns nicht erwehren, daß der Componist mit den Materialien und der Handarbeit zu haushälterisch zu Werk gegangen sey, daß das Motiv und seine Hilfstruppen zu häufig zum Vorscheine kommen, und daß sie vielleicht dem Ohre eine leichte Ungeduld deßhalb verursachen. Mozart hat darin die Gedanken nur einer kleinen Anzahl wesentlicher Modificationen unterworfen; er begnügte sich, sie durch die Modulation und durch den Klang der Instrumente zu variiren, mit Ausnahme einiger Gänge, in welchen das auseinandergelegte Thema sich gegen eine Reihen-

folge von Synkopen in den hohen Tönen hören läßt. Diese Gänge sind bewunderungswürdig, und sie sind es, welche uns oben den Vergleich mit dem Schrittschuhläufer geliefert haben, aber sie variiren ebenfalls nicht mehr in Hinsicht der Combination, als die anderen Gedanken in ihrer melodischen Form. Uebrigens kann man von keinem Componisten, wäre es selbst Mozart, immer Ouverturen, wie die zu Figaro und Don Juan verlangen.

Wenn man die *Nozze* und *Cosi fan tutte,* die beiden theatralischen Partituren Mozart's, welche die meisten Beziehungen unter sich haben, mit einander zu vergleichen hätte, so würden wir sagen, daß die erstere Oper unbestreitbar, und zwar bedeutend in den Arien die Oberhand behalten würde, daß dagegen die zweite in den Ensemblestücken ihre Revanche nimmt; daß die Duetten bei beiden sich genau aufwiegen, und daß in Summa es sich wohl treffen könnte, daß ein Dilettant die abgeschmackte, einige Male aber sehr musikalische Dummheit eines dieser Werke, dem ganzen dramatischen und lyrischen Geiste des andern vorzöge.

Die Zauberflöte.

Große Oper in zwei Acten.

Meine Leser werden sich noch erinnern, welche Art von Verhältniß sich wie in Folge einer stillschweigenden Uebereinkunft zwischen Mozart und einigen seiner intimen Freunde gebildet hatte. Von Seiten der Freunde stets erneuerte Bitten um Dienstleistungen oder Geld; von Seiten Mozart's stets das Willfahren dieser Bitten, so oft sie auch an ihn gelangten. Ein sonderbarer Vertrag, der aber von beiden Theilen mit unverbrüchlicher Treue eingehalten wurde, und von welchen die Composition der Zauberflöte den schlagendsten Beweis liefert. Schikaneder hatte zu Mozart gesagt: „Schreiben Sie für mein Theater eine Oper, ganz im Geschmacke des heutigen Wiener Publicum's; Sie können dem Kenner und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Decorationen schaffen u. s. w., Alles, wie man's jetzt haben will." — „Ich will's übernehmen," hatte Mozart geantwortet. Diese merkwürdige Unterredung wird uns eine Basis für die Prüfung des Werkes liefern, welches sie veranlasste.

Durch Eingehen eines solchen Vertrags mußte Mozart, als Mann von Wort, im Interesse Schikaneder's in bedeutendem Umfange Das thun, was er immer nur mit Sparsamkeit und immer mit Widerwillen gethan hatte, wenn es sich bloß um seine Interessen handelte. Aus Liebe für Schikaneder ließ sich der aristokratischste der Componisten herab, dem Geschmacke niedriger Menschen aller Stände zu schmeicheln, „die langen Ohren zu kitzeln," also Etwas zu thun, was er sogar früher seinem Vater versagt hatte. Muth, sprach er zu sich selbst, executiren wir uns auf anständige Weise. Und sogleich bläst er in eine schlechte Flöte, um die Bewegung eines halben Dutzends Comparsen zu regeln, die auf vier Füßen gehen, ein für den Menschen sehr wenig natürlicher Gang, selbst wenn er Comparse ist; er läßt bei den Tönen eines Glockenspiels Mohren tanzen, denen es gar nicht darum zu thun ist; er läßt einen Vogel-Menschen und sein Weibchen ein großes Duett auf die Sylbe *pa, pa, pa, pa, pa, pa,* und immer *pa* singen. Das ist aber noch Nichts. Der Verfasser des *Don Giovanni* unterwirft seine Arbeit der Controle, den Zusätzen, dem Veto Schikaneder's, weil derselbe sonst die Partitur verunreinigt, weil er Stücke von seiner Erfindung hineingeflickt hätte. Mozart thut Alles dieses und Wien strömt in Masse herbei, ganz Deutschland ruft bravo, es regnet Lobeserhebungen und Bestellungen auf den mehr als gefälligen Musiker, und die Welt erinnert sich mit Bewunderung des außerordentlichen Kindes, dessen Namen es beinahe vergessen hatte, seitdem dasselbe ein noch viel außerordentlicher Mann geworden war. Zum ersten Male um-

gibt eine ungeheure Popularität diesen berühmten Namen. So verdankte also Mozart den einzigen nationalen und fast zu gleicher Zeit europäischen Triumph, der ihm in seiner dramatischen Laufbahn zu Theil wurde, der Verleugnung seiner Grundsätze als Künstler, der Aufopferung seines lebhaftesten Widerwillens zu Gunsten eines Elenden, der ihm seinen Antheil am Nutzen stahl, wie im ersten Bande erzählt worden ist.

Mozart war der Erste, wie man uns sagt, der sich über die am Meisten mit Beifall aufgenommenen Stücke seiner Oper lustig machte; er lachte mit seinen Vertrauten sich fast zu Tode. Unsere gegenwärtigen Opernmacher begnügen sich, wie ich voraussetze, mit einem leichten Schmunzeln, wenn sie daran denken, was ihnen zuweilen am meisten Ruf und Geld einträgt.

Das Haupt der Unternehmung hatte seinem Cameraden gnädigst erlaubt, daß er auch den Kennern das ihrige geben dürfe, wenn es ihm beliebe. Man wird gern glauben, daß Mozart diese Erlaubniß benützt hat. Je mehr er sich von Scham und Schuld ergriffen fühlte, unter der Leitung Schikaneder's zu arbeiten, um so mehr mußte er suchen in den Theilen des Werkes, welche man ihm zu überlassen für gut gefunden hatte, sich mit sich selbst auszusöhnen. Die Entschädigung fiel mehr als verhältnißmäßig gegenüber dem Opfer aus und doch verdarb sie die Geschichte nicht. Große musikalische Schönheiten ersten Rangs gingen zu Gunsten der Decorationen und Maschinen, der kleinen Couplet's und der großen Bravour-Arien, hin; der Vogel-Mensch und die

menschlichen Vierfüßler erwirkten Gnade für Sarastro und seine Mündel; der Chor der tanzenden Neger für die Chöre der Priester; die Pan's Flöte und die Glöckchen für die Ouverture, und so wußte unser Heros es zu verhindern, daß sein zukünftiger Ruhm nicht unter einem zu bedeutenden Zuwachs seines Rufes in der Gegenwart Noth leide. Wir müssen auf diese Weise in der Oper zwei gänzlich von einander verschiedene Partieen erkennen, deren Trennung schon durch den Text angezeigt, sich noch mehr im Styl der Composition ausspricht. Die eine, welche so zu sagen zu Mozart's Lebzeiten und lange Zeit nach seinem Tode im Dunkeln geblieben ist, umfaßt die Rolle des Sarastro, Tamino und der Pamina; die Chöre und Märsche der Isis-Priester; beinahe alle Ensemblestücke, die Finale's (namentlich das Letztere) und die Ouverture. Im andern Theile finden sich die Elemente des ursprünglichen Beifalls des Werkes: die Königin der Nacht mit ihren Bravour-Arien; Papageno und Papagena; Monostatos und seine Mohren, ferner deren Vettern, die musikliebenden Löwen und Affen, welche herbeikommen, um das Flöten-Solo zu hören; mit einem Worte, alle die dem Gehirne Schikaneder's würdigen Gebilde, welche auf leichte und selbst heute noch angenehme Melodieen gepfropft waren, und welche in ihrer Jugend es noch mehr seyn mußten. Diese waren es hauptsächlich, welche allgemein in Deutschland in den Städten und auf dem Lande, im Salon und in der Kneipe Glück machten. Bald vergaßen auch selbst die Pariser Musikfreunde Gluck und Piccini und sangen so gut sie konnten: la vie est un voyage, tâchons de l'embellir,

was sich mit erstaunenswürdiger Treue im deutschen Texte mit: ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich rc. übersetzen läßt.

Ein so lang anhaltender europäischer Ruf konnte in keinem Falle einer Musik ohne Werth zu Theil werden. Man darf also als sicher annehmen, daß die populären Stücke der Zauberflöte von einer großen Ueberlegenheit des Talents zeugten. Sie beweisen, daß Mozart in einer Gattung, welche damals Jedermann practicirte, Besseres als die Anderen leistete; oder wie Montesquieu von Voltaire sagte, daß er mehr von dem Geiste besaß, den Jedermann hat. Es ist dieß ein Verdienst, nach dem im Allgemeinen gestrebt wird, das aber nichtsdestoweniger relativ und seiner Natur nach bedingt ist, und welches aufhört in den Künsten gewürdigt zu werden, sobald der Geist des Künstlers nicht so wie der anderer Leute ist. Aus diesem Grunde hört man die Lieblings-Melodieen, welche in Deutschland vor dreißig Jahren aller Orten ertönten, heut' zu Tage nur noch wie ein Echo der Vergangenheit.

Auf den ersten Anblick erscheint das Libretto der Zauberflöte als das Product eines erkrankten Gehirns, eines Gehirns, das wohl nie ganz gesund war. Ein vorübergehendes Delirium eines Menschen hätte wohl vielleicht auch so etwas Excentrisches, aber nie so etwas Flaches hervorgebracht. Man denke sich eine Fabel, die wie ein ungeordneter Traum zusammengestellt ist, ohne Andeutung weder des Ortes noch des Zeitraums, in welchem die Handlung vorgeht; Personen ohne Charakter und ohne Nationalität; Scenen,

die nur durch ihre Veränderungen auf der Bühne unter sich ein Band bilden; Wunder, die nur das Auge sieht, welche keine Wurzeln, weder in einem bestehenden, noch in einem erloschenen Glauben haben; Alles dieß vermag der Phantasie eines Menschen nichts zu bieten. Hiezu füge man noch den gänzlichen Mangel in der Poesie der Form: einen Dialog von der empörendsten Trivialität, Verse, welche den Devisen der Zuckerbäcker entlehnt zu seyn scheinen, gemeine und abgeschmackte Possen; Späße, in denen nicht ein Funken von Fröhlichkeit sich vorfindet, und man hat einen Begriff von Schikaneder's Werke.

Man wird indessen weniger erstaunen über den Grad individuellen Wahnsinns, welchen dieses Werk voraussetzen läßt, wenn man in Betracht zieht, daß Schikaneder nicht der Schöpfer, sondern nur der Fortsetzer war; daß er nach dem Gesetze einer bestehenden Gattung arbeitete, einer Gattung, deren zahlreiche Productionen aus lauter analogen Elementen bestehen, und welche sich alle durch dieselbe stupide Unvernunft bemerklich machen, und alle in demselben niedrigen Style geschrieben sind; eine Gattung, welche keinen Namen hat, und welche man in Ermanglung eines andern Beiwortes die Wienerische zu nennen genöthigt ist. Darstellungen dieser Art, welche dazu bestimmt sind, Kinder jeden Alters und Leute aus allen Classen zu unterhalten, wie sich Schikaneder ganz richtig ausdrückte, können die Musik nie entbehren. Die Zuschauer selbst, welche nur sehen können, würden am Ende von dieser langen Schaustellung realer und phantastischer Gegenstände ermüdet werden, welche man doch

nicht auf künstlerische Weise auf dem Theater nachahmen kann. Um selbst die Volksclasse zu verhindern, daß sie gähne, so hätte man zu dem dramatischen Interesse, und namentlich zu der Lustigkeit seine Zuflucht nehmen müssen, welche man auf dem Theater der hölzernen Marionetten findet; weil aber Schikaneder und Compagnie weit unter dem Polichinell standen, sowohl in einer wie in anderer Beziehung, so mußten sie zur Musik und zum Tanze ihre Zuflucht nehmen, um Etwas an die Stelle der Handlung, des Interesses, der Lustigkeit, des Geistes und des gesunden Menschenverstandes zu setzen. Gewöhnlich, wenn nicht sogar immer, war die Musik des Textes werth. Da waren Gassenhauer, Walzer, Ländler u. s. w., da und dort vermischt mit einigen flüchtigen Unformen von Compositionen, nach Art der Duetts und Ensemblestücke.

Das war es gerade, was Schikaneder von Mozart wollte, und es unterliegt keinem Zweifel, daß unter den Händen eines andern deutschen Componisten, ich meine damit Die, welche einen solchen Auftrag angenommen hätten, die Zauberflöte den Werken ähnlich geworden wäre, von denen die Rede war. Der Antheil, welchen Schikaneder zum Voraus der persönlichen Zufriedenstellung unseres Heros zugestand, war augenscheinlich eine unangenehme aber gezwungene Concession, ohne welche Mozart, so gut er auch sonst war, Nein gesagt hätte. Warum wandte er sich also nicht an einen Andern? Aus dem Grunde zuerst, weil Mozart, obgleich in Wien schlecht verstanden, doch bereits einen großen Ruf daselbst genoß; und dann, weil allem An-

scheine nach kein Anderer sich in Geschäften so willfährig gezeigt hätte.

Insofern das Libretto keine ernsthafte Analyse verdient, haben wir geglaubt, mit der Andeutung uns begnügen zu können, was der Autor wollte, statt uns mit dem zu behelligen, was er gemacht hat. Die Rolle des Vogelfängers, welche Schikaneder sich selbst vorbehalten hatte, enthielt eine Allegorie, deren Sinn ganz auf ihn selbst anwendbar war. Der Vogelfänger mußte mit Geschicklichkeit seinen Vogelleim und seine Schlingen zu legen verstehen; denn wenn er keine Vögel fing, so mußte der Elende vor Hunger sterben, wenn er nicht im Gefängnisse leben wollte. Das unter solchen Auspicien, aus der Phantasie eines halbnärrischen Histrionen hervorgegangene Gedicht der Zauberflöte mußte ganz natürlich als literarisches Werk noch mehrere Grade unter *Cosi fan tutte* stehen, sowohl nach Erfindung als hinsichtlich des Styls.

Als literarisches Werk ohne allen Zweifel; aber als Opern-Sujet, war die Zauberflöte nicht Etwas mehr werth, als *Cosi fan tutte,* wenn man von der Partitur aus schließen will? Das deutsche Stück hatte wenigstens das Wunder zur Grundlage, das dem Componisten anmuthige Scenen lieferte. Ich bewundere diese Scenen so sehr wie Jemand, doch bin ich deßhalb nichtsdestoweniger überzeugt, daß wenn Mozart, statt mit Schikaneder, mit einem etwas mehr wissenschaftlich gebildeten Manne zu thun gehabt hätte, die Wunder in dem Sujet, oder jedes andere Wunder, bei Weitem mehr Effect hervorgebracht haben würden.

Wesen außerhalb der Wirklichkeit können nur innerhalb der Grenzen des moralisch Möglichen ein poetisches Leben haben. Sie können uns nur unter zwei Bedingungen interessiren: durch den Unterschied, welcher zwischen ihnen und uns eine unveränderliche und tiefe Scheidungslinie zieht, und durch die Beziehungen, welche sie mit dem menschlichen Geschlechte verbinden und bis auf einen gewissen Grad assimiliren. Gerade wie es uns nicht möglich ist, geistig begabte Geschöpfe anders als unter menschlicher Gestalt vorzustellen, ebenso unmöglich ist es für uns, ihnen eine Art von intellectueller Thätigkeit beizumessen, welche den Gesetzen unseres Verstandes zuwiderlaufen und die nicht mit den Triebfedern zusammenhängen, aus welchen unsere Leidenschaften entspringen. Der Künstler, sey er Dichter, Maler oder Musiker, erreicht hier die ideale Wahrheit nur durch die Verbindung der beiden Bedingungen, von denen ich gesprochen habe. Stets muß die Natur der übernatürlichen Wesen, wenn sie dazu berufen werden, eine Rolle in irgend einem Kunstwerke zu übernehmen, eines der Elemente reproduciren, welche sich in dem menschlichen Charakter vorfinden; ich meine damit, daß man darin vor Allem das erkennen muß, was die Gattung, welchem das phantastische Individuum angehören soll, an collectiven oder allgemein unterscheidbaren Eigenschaften besitzt. Wenn das Sujet es erlaubt oder selbst erfordert, so muß man selbst einige individuelle Züge dabei anbringen. In dem Freischütz z. B. hat und konnte Samiel, der schwarze Jäger, keinen andern Charakter haben, als den, welchen man allen höllischen Geistern zuschreibt, in

Robert der Teufel dagegen wird das Princip der Bösartigkeit, welches Bertram als böser Geist besitzt, durch die Vaterliebe bekämpft und neutralisirt, die süßeste und rührendste aller menschlichen Zuneigung. Die persönlichen Gefühle bringen ihn auf diese Weise in scharfe Opposition mit dem Corpsgeist, wodurch er ein Teufel zum Auslachen, und ein höchst sonderbarer Vater wird, obschon er sehr interessant und zuweilen sehr dramatisch, namentlich in dem bewunderungswürdigen Terzett im fünften Acte, wird. Dem sey wie ihm wolle, so erfüllt Bertram wenigstens die wesentlichen Bedingungen jeder dramatischen Person, sey sie Mensch oder Dämon. Man weiß woher er stammt (eine Hauptsache, wenn man mit Geistern zu thun hat), wer er ist, und was er will.

In der Zauberflöte fehlt Alles, bis auf die Grundbedingung. Die scheinbar realen oder menschlichen Personen werden mit denen vermischt, welche einen übernatürlichen Keim in sich tragen können. Die einen haben zu wenig Körper, um wirkliche Menschen zu seyn; die anderen erscheinen zu materiell, um auf den Rang von Geistern Anspruch machen zu können. Es sind unbestimmte, bastardartige Automaten-Creaturen, ohne collective und individuelle Physiognomie, die ebenso außerhalb dem Realen als dem Idealen stehen. So fällt die Königin der Nacht, diese Juno eines unbekannten Olymp's aus den Wolken; sie trägt einen mit Sternen besäeten Rock; in ihrem Geräthe-Magazin hat sie Flöten und Zauberglöckchen; sie besitzt aber auch Dolche für ihre Rache, und eine heirathsfähige Tochter, welche sie zuerst einem Prinzen bestimmt und hernach mit einem schwar-

zen Sklaven verheirathen will. Von ihren drei Gesellschafts-
damen könnte man vermöge ihres Benehmens in der Intro-
duction und ihres Geschreis im Quintett des zweiten Actes
allerdings voraussetzen, daß sie die Ehre haben, dem weib-
lichen Geschlechte anzugehören; aber sie tödten Ungeheuer
und machen sich durch das Verschwindloch davon; auch ha-
ben diese drei Frauen nur eine Stimme und eine Geberde
zusammen; ihre Rolle ist gleich Null; ihre Sprache die der
Wiener Grisetten. Ob Feen oder einfache Sterbliche, so
schienen sie für den Musiker von keinem großen Belang zu
seyn, und doch haben sie in der Introduction und im Quar-
tett des ersten Actes einen bedeutenden Antheil.

Sarastro, der ohne Zweifel zu einer Zeit lebte, in wel-
cher das Gesetz gegen die Anhäufung von Stellen noch nicht
existirte, vereinigt in seiner Person die Functionen des Königs,
Priesters, Moral-Philosophen und Wunderthäters; in seiner
Eigenschaft als König läßt er sich von Löwen ziehen; in sei-
ner Eigenschaft als Priester verheirathet er junge Leute mit
jungen Mädchen, welche er ihren Aeltern raubt, und sie als
seine Adepten in Reserve behält; in seiner Eigenschaft als
Wunderthäter befiehlt er dem Sturme zu brausen und der
Sonne zu scheinen, und augenscheinlich läßt er in seiner Ei-
genschaft als Moral-Philosoph seinen Sklaven die Baston-
nade geben. Von diesen so wohl unter einander gemischten
Eigenschaften hat ihm die Musik nur eine, die unvertilgbarste
von Allen erhalten: seine Eigenschaft als Priester nämlich.

Was die drei Genien betrifft (drei Knaben), so ging der
ästhetische Zweck Schikaneder's, als er sie schuf, dahin,

sie an einem Seile durch die Luft schweben zu lassen. Wer sind aber diese Genien? Diener des Siegels Salomo's oder der Wunderlampe Aladdin's? Schickt sie uns der Orient? Sind sie Bürger des Feenreichs, oder Glieder der Familie der Elementargeister? Nichts von alle Dem. Es sind unbestimmte Wesen ohne Namen, welche man kommen und gehen sieht, wie eine Mallepost, die zwischen den Staaten der Königin der Nacht und dem Sonnenreiche Sarastro's eingerichtet ist, und welche beiden kriegführenden Mächten zu Diensten stehen. Die Genien zeigen sich nie zu gleicher Zeit mit den Damen. Weil aber die Erscheinung der Genien sich an weniger triviale Situationen knüpfen, als die der Damen, und weil der Text ihres Gesanges weit weniger unedle Prosa enthält, so konnte sie der Componist mit Formen bekleiden, denen weit weniger Materie anhängt. Er konnte es in einigen Scenen, aber nicht immer. Und das ist das Wunder Schikaneder's!

Als beinahe natürliche oder menschliche Personen bleiben noch Tamino und Pamina. Tamino der fadeste aller Opernliebhaber, der dummste unter allen Prinzen, der feigste aller ersten Tenore, der beim Anblicke einer Schlange in Ohnmacht fällt, der mit einer Flöte den furchtbaren Magier Sarastro bekämpft, weil man ihm das Bildniß einer Frau gezeigt hat, und der zum Feinde übergeht, weil dieser ihm das Original versprochen hat. Pamina ist etwas besser. Was soll man aber von einem Mädchen von hoher Abkunft, einer sentimentalen Prima-Donna denken, welche erotische Duetts mit dem Buffo Papageno, einer schlechte Variante des Wiener Casperl, singt; welche einschläft, um einem Mohren

Gelegenheit zu geben, sie im Mondschein zu küssen, und welche sich endlich ohne Weiteres tödten will, weil ein junger Mann, den sie kaum einmal gesehen hat, in einem Augenblicke nicht mit ihr sprechen will, in welchem ihm Stillschweigen auferlegt worden war! Und das sind die Helden des Drama's.

Man denke sich in die Lage eines Musikers, welchen der Dichter auf diese Weise in den unbegrenzten Raum hinausstößt, und dort schweben läßt, ohne daß er je den Fuß auf die Erde setzen, noch sich zu den Wolken aufschwingen kann!

Wenn man an ein stets genaues Verhältniß der Musik zum Libretto einer Oper glaubte, wie die, welche zwischen dem Erfolge und seiner unmittelbaren Ursache besteht, so müßte man suchen, um jeden Preis in dem Plunder Schikaneder's einen Gedanken zu entdecken; einen Gedanken, der zwar tief verborgen, dagegen aber von sehr hohem Werthe wäre, so daß er im Keime die ganze Partitur Mozart's enthalten könnte. Man findet immer, wenn man recht sucht. So fand man also, daß der Gedanke des Dichters: die Apotheose des Freimaurerordens; symbolisch: der Kampf der Weisheit gegen die Thorheit, der Tugend gegen das Laster, des Lichtes gegen die Finsterniß, gewesen sey. Es ist möglich, daß Schikaneder dieser Gedanke vorgeschwebt ist; er wäre seiner würdig; nur wäre es schwer zu errathen, welchen Werth er für den Musiker gehabt hätte. Vor Allem findet sich der Contrast des Lichtes und der Finsterniß, musikalisch gesprochen, in der Zauberflöte nicht vor. Diejenigen, welche die Finsterniß

darin hätten personificiren sollen, die Königin der Nacht, ihre drei Damen und Monostatos, wie ich mir denke, haben nichts Schwarzes an sich, als ihre Kleider und ihre Haut; ihr Gesang erinnert durchaus nicht an die Finsterniß und konnte es auch nicht. Wenn man eine Dummheit durch die andere ausgleichen wollte, so war es noch das Beste, die Personen statt figürlich gerade so zu nehmen, wie sie sind, in ihnen die Helden einer schlechten Fabel und nicht allegorische Wesen in ihnen zu sehen, die stets kalt in der Poesie, in der Musik unmöglich sind. Und was sollten, ich bitte, Sarastro mit seinem Tempel der Weisheit, seinen Priestern und Mysterien vorstellen? Eine Art von modernem Clubb, eine essende, trinkende, singende Brüderschaft, welche Taschenspielerkünste trieb, wenn sie nicht gar Schlimmeres that. Eine schöne Weisheit in der That!

Sehen wir, ob es nicht ein Mittel gibt, einen andern Sinn in diesem Werke zu entdecken; eine andere Ursache, welche die Wunder der Partitur geschaffen hat; mit einem Worte, einen Gedanken, den man zulassen könnte, ohne sich auszusetzen, Schikaneder zu verleumden.

Mozart hatte nur noch einige Monate zu leben, als er es übernahm, die Zauberflöte zu componiren. Seine Kräfte hatten schon so sehr abgenommen, daß ihn während des Schreibens häufige Ohnmachten anwandelten. Und doch arbeitet er unausgesetzt an dieser Oper, die ihn, trotz dem, was einen Andern angewidert hätte, sehr zu interessiren scheint. Während dem findet sich der verhängnißvolle Bote, der Besteller des Requiem's ein. Für wen war diese geheimniß-

volle Bestellung? Und die furchtbare Stimme, die so häufig zu dem prädestinirten Manne sprach, erwiederte: für dich selbst! Von da an bemeisterte sich der Gedanke an Gift, welches er erhalten zu haben glaubte, seiner immer mehr, und beschleunigte sein Ende.

Bereits schon sehr schwach und mit einem Fuße im Grabe, konnte Mozart nicht mehr wie ehemals von dem Sturme sinnlicher Neigung sich beherrschen lassen. Er war nicht mehr der Mozart des *Don Giovanni*. Dagegen ist es nicht selten, daß bei jungen Kranken Empfindungen der Liebe sich steigern, indem sie reiner werden; daß sie einen höhern Grad von Spiritualismus und Poesie erreichen, je mehr die physische Erschöpfung zunimmt. Wenn diese Abnahme hinreichend weit vorgeschritten ist, so daß dem Individuum, welches sie zu erdulden hat, wenig Hoffnung bleibt, so flüchtet sich die Liebe, welcher es an Kraft zu manchen irdischen Anwendungsarten derselben fehlt, gern in das Gebiet der Erinnerung; sie nimmt die Färbung des magischen Prisma an, durch welches wir die Vergangenheit sehen; sie durchläuft nach und nach alle elegischen Corden der Minore-Töne der Seele; und wenn die unabänderliche Ordnung der psychologischen Modulation endlich eine Harmonie in Majore zurückgeführt hat, so strömt die Liebe zu ihrer Quelle zurück. Sie erweckt geheimnißvolle Bilder; sie gibt sich in dem unauslöschlichen Vorgefühle kund; sie wird Religion und religiöse Poesie: der Cultus und der Wunsch nach dem unbekannten Schönen.

Es wird, wie ich glaube, keinen unter meinen musikali-

schen Lesern geben, der nicht fühlen wird, bis auf welchen Grad der Charakter der schönsten Scenen in der Zauberflöte mit den moralischen Erscheinungen übereinstimmt, deren Ursprung und Folgen ich in Erinnerung gebracht habe. Derartige Analogieen hätten sich aber in einer Theatermusik nicht kundgeben können, wenn das Libretto nicht Veranlassung oder wenigstens da und dort einen Vorwand dazu geliefert hätte, welches ich nun in Kürze in dieser letztern Beziehung prüfen werde.

In diesem Gemengsel von unzusammenhängenden Scenen, welche der Dichter, um die Augen zu beschäftigen, zusammen erdacht hatte, hatten sich wie aus Versehen einige Gemeinplätze des Gefühls, einige jener lyrischen Gedanken eingeschlichen, welche in ihrer Abstraction oder ihrer Allgemeinheit selbst stets hinreichen, der Vocalmusik die Färbung und den Ausdruck zu verleihen, die ihr am Günstigsten sind. Mit diesen Gemeinplätzen vermag ein Mann von Genie immer schöne, wahre, ausdrucksvolle und selbst erhabene Gesänge hervorzubringen; für die großen Effecte dagegen, welche ausschließlich der Theatermusik angehören, reichen aber die lyrischen Momente allein nicht aus, wenn sie nicht durch den Gang des Drama's herbeigeführt und motivirt sind, und vermöge der Charaktere und Situationen auf einen gewissen Grad von Energie getrieben werden. Darin liegt der Grund, warum Musiker zweiten Ranges mit vortrefflichen Vorwürfen sehr dramatische Partituren hervorzubringen vermochten, während dieß Mozart nicht gelang, oder, um mich besser

auszudrücken, ohne daß er mit einem an Situationen und Charakteren leeren Libretto daran gedacht hätte.

Welcher Art waren also die lyrischen Gemeinplätze, welche da und dort in die beiden Acte der Oper eingestreut sich vorfanden? Wenn wir genau untersuchen, so können wir uns versichern, daß beinahe alle sich auf religiöse und elegische Empfindungen gründen. Es sprechen sich darin Klage und Träumerei, ein Bedauern der Vergangenheit und ein mystisches Streben aus. Ein reiner Zufall in diesem Werke der Thorheit! Wir geben dieß zu; sammeln wir aber diese zerstreuten Gedanken, so werden wir zu unserer großen Bewunderung sie um eine Art symbolischen Brennpuncts sich sammeln sehen, welcher Zug für Zug das Bild Dessen uns zurückwerfen wird, welcher sich darin erkennen mußte. Selbst der Text, so flach er auch ist, scheint beinahe immer eine Anspielung auf den moralischen Zustand des Componisten zu seyn:

Dieß Bildniß ist bezaubernd schön.
(Tenor-Arie).

Einer der süßesten Zufluchtsorte einer kranken Einbildungskraft ist die Erinnerung an die Tage der Jugend, zu welcher dieser Text unsern Heros zurückführte, jener Tage, in welchen das noch jungfräuliche Herz ein Bild verfolgte, dessen Typus die Augen nie gesehen haben und von welchem allein die Phantasie in einigen jener begeisterten Augenblicke des Hellsehens geträumt hatte.

Zum Ziele führt Dich diese Bahn).
(Finale des ersten Actes).

Mozart stand am Ende seiner Laufbahn; er sah den Zielpunct vor sich; das Grab, auf wenige Schritte in der Gegenwart; in der Zukunft einen unsterblichen Ruhm.

Ja ich fühl's, es ist verschwunden.
(Arie der Pamina).

Ja ich fühl es, daß Alles mit mir aus ist! Ist dieß nicht das traurige Thema, aus welchem damals alle Gedanken des Musikers flossen und in welchem sie alle zusammenliefen?

An anderen Stellen fanden die religiösen Gedanken und Gefühle zu ihrem Ergusse Texte mit einem wahrhaft christlichen Anstriche, über die man in einem Libretto dieser Art mit Recht staunt.

Sarastro ruft den Schutz der Götter für Die an, welche in Todesgefahr schweben; dann fährt er fort:

Doch sollten sie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf;
Nehmt sie in euren Wohnsitz auf!
(Anrufung an Isis und Osiris).

Wie Tamino vor die geheimnißvollen Pforten geführt wird, welche sich nur einmal für den Eingeweihten öffnen, so hören wir:

Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan.
(Finale des zweiten Actes).

Die Macht der Harmonie, welche die Zauberflöte repräsentirt, führt die Aspiranten durch die Gänge der Finsterniß, in welche sie sich wagten:

Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht.
(Finale des zweiten Actes).

Bei'm Anfange eben dieses Finale's kündigen die Genien den Anbruch eines neuen Tages und das Glück der Eingeweihten an:

Dann ist die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Hier nun zeigte sich Mozart, doppelt inspirirt durch an und für sich ganz musikalische Intensionen und durch die erstaunenswürdige Verwandtschaft mit dem gegenwärtigen Zustande seiner Seele, ganz als sich selbst. Das ist es, was heut' zu Tage im höchsten Grade anspricht, und nebst einigen anderen Stücken, welche analoge Texte begünstigten, mit unsterblichem Glanze in der Partitur strahlt. Das Komische und das Tragische des Sujets, d. h. die Handlung, das Drama selbst, wurde mehr oder weniger etwas in den Hintergrund gestellt, und wir sehen heut' zu Tage die schwachen Theile des Werkes darin. Man dürfte also wohl mit Wahrheit sagen, daß diese Oper die wenigst dramatische unter den Opern Mozart's ist, weil ihre hervorragendsten Scenen beinahe alle sich an moralische Situationen knüpfen, welche wohl episodisch in dem Drama zum Vorscheine kommen dürfen, aber nie deren ganzes Wesen ausmachen sollten. Das Drama verlangt Handlung und handelnde Leidenschaft. Welcher Art ist aber der Styl der größten Scenen der Zauberflöte? Der des Oratorium's und zuweilen selbst der des

hohen Kirchenstyls, in der ganzen Größe und Strenge seiner alten Formen.

Hier finden wir endlich den Gedanken, der das Gedicht befruchtet und eine so wundervolle Ernte, dem unfruchtbarsten und scheinbar am wenigsten culturfähigen Boden abgezwungen hat. Dieser, im Princip für Jedermann außer für **Mozart** verborgene Gedanke, war augenscheinlich die Einweihung, zwar nicht in die Geheimnisse der Isis oder in die des Freimaurerordens, sondern in die Geheimnisse, welche jeder sterbende Christ hinter den halbgeöffneten Pforten des Grabes erblickt; Sarastro und seine Priester sind wahre Priester in der Partitur, und das Zauberinstrument, die Flöte, ist sie nicht selbst das Symbol der unausgesprochenen und intuitiven Offenbarung der Musik von Gegenständen jenseits des Grabes, von Offenbarungen, deren Gewicht **Mozart** sicher besser fühlen mußte, als jeder Andere.

Suchen wir auf den Wegen der musikalischen Kritik das zu bestätigen, was wir in dieser Art von Vorrede aufzustellen versucht haben.

Don Juan und die Zauberflöte sind die einzigen Opern des Verfassers, welche eine wirkliche Introduction haben. Die der letztern Oper ist ein Meisterwerk von Anmuth und Zierlichkeit. Bei'm Aufrollen des Vorhangs hört man ein Allegro agitato aus Minore. Man sieht Tamino von der Schlange verfolgt. Die Angst dauert nur einen Augenblick, und der Musiker hat einen Beweis von seinem Geschmacke abgelegt, indem er ein lächerliches Schauspiel abkürzte, welches auf Würde Anspruch macht. Es erscheinen die drei

Damen, um das Ungeheuer zu tödten, Victoria zu singen und sich herumzustreiten, welche von ihnen den ohnmächtigen jungen Mann bewachen dürfe. Ein sehr armseliger Stoff; ein fader Text, um den sich Mozart nicht viel kümmerte, und aus welchem er ein köstliches aber gelehrtes Geplauder, classisch nach den Formen des Styls, romantisch und leicht phantastisch hinsichtlich seiner Färbung gemacht hat. Es ist dieß ein Gezänke um ein Spielzeug zwischen kleinen Mädchen, welche sich auf eine hartnäckige und gefallsüchtig schelmische Weise herumstreiten. Dieses Geplauder, welches diese Damen, halb unter sich streitend, halb bei Seite laut werden lassen, verlangte den verwickelten Styl, die Nachahmung und Antworten des Satzes, und der Componist war nicht der Mann, es daran fehlen zu lassen. Was aber vornehmlich den Terzetten der drei Damen und der Königin ein ideales Colorit voll Zauber verleiht, ist die Rolle, welche der Contralt dabei spielt. Gewöhnlich hört man diese Stimme am Wenigsten aus dem Accorde in Stücken zu mehreren Stimmen heraus; weil sie aber hier die tiefste ist, so hat man ihr den charakteristischen Gang einer Fundamentalstimme gegeben, zuweilen sogar mit Unterdrückung des Basses im Orchester und anderer Instrumente der männlichen Stimmlage, welche ihn gewöhnlich verstärken. Der Effect dieses weiblichen Basses, mit gelehrter und männlicher Kühnheit geführt, ist ganz zauberhaft. Wenn der Contralt von schönem Klange ist, so fühlt man durch ihn das Feenhafte des Sujets.

Die Nummer 4. ist eine der lieblichsten und bewunde-

rungswürdigsten Tenor-Arien, die es gibt. Anfangs nichts Entschiedenes, keine Figuren und fast keine Begleitung; ein unbestimmter Rhythmus. Kaum hat das Orchester die Tonart angegeben, EsDur, als die Stimme eine lange Ausrufung hören läßt: Dieß Bildniß ist bezaubernd schön! Eines jener Ach! welche ein ganzes Geschick in sich schließt, um in dem Jargon unserer modernen Romantiker zu sprechen. Einige bald gelöste Zweifel, über die Art des Gefühls, welches er empfindet, kreuzen die wachsende Gemüthsbewegung Tamino's; melodische Sätze wechseln mit declamirten Sätzen, dazu kommen einige instrumentale Antworten; die Tonart scheint zu schwanken, wie wenn sie nur abwartete, bis die Sache entschieden wäre, um dann einen entschiedenern Gang anzünehmen. Wenn aber endlich von Frage zu Frage über seinen Zustand der junge Mann zu der für ihn und für Mozart wichtigsten gelangt: Wenn das Original dieses Bildes hier wäre, was würde ich thun, dann entwickelt sich das menschliche Ich in seinen geheimsten Tiefen; man sieht es in der Arbeit der Antwort (Tacte 33. bis 42.) Wurde je mit dieser psychologischen Wahrheit, mit diesem göttlichen Zauber jene Anwandlung von wollüstiger Schwäche, in Begleitung jenes Zitterns und Bebens, welche eine jungfräuliche Organisation bei ihrem ersten Versuche, die Liebe zu errathen, empfindet, wiedergegeben; fühlt man nicht die Pulsation der zartesten Fasern des Herzens in dem Accompagnement, und trifft sich Etwas glücklicher als die allgemeine Pause, welche den 43. Tact ausfüllt? Tamino ist endlich im Reinen; die immer aus-

drucksvoller werdenden Augen des Bildes haben ihm das Räthsel gelös't, aber der Athem vergeht ihm, wenn er es erfährt. Daher, wenn sie da wäre? — O, wenn sie jetzt käme, Tamino weiß, was er dann zu thun hätte. Er würde sie an sein Herz drücken und sie wäre ewig sein. **Bravissimo!** Das führt die Liebe an's Ziel und die musikalische Progression ist zu Ende, welche bewunderungswürdig den lyrischen Moment schließt, und dem Componisten erlaubt, es ebenso zu machen. Nach der Pause herrscht kein Zweifel, gibt es keine declamatorischen und fragenden Sätze mehr. Es wird hell in der Seele des Sängers; ein unermeßliches Sehnen nach dem Besitze erfaßt sie; die Melodie fließt in Strömen dahin. Es gibt Nichts dieser Arie Aehnliches, selbst in Mozart's Repertoir.

Wenn wir der Ordnung der Nummern folgen, welche den Genuß der Kenner ausmachen, so kommen wir an das Quintett, welches in Prag auf dem Billard angefangen und beendigt wurde. Der poetische Stoff ist hier wieder sehr gering. Man legt Papageno ein Schloß an den Mund; die drei Damen übergeben Tamino eine Flöte, und dem Vogelfänger ein tragbares Glockenspiel; sie zeigen ihnen die Reiseroute an, welche nach der Residenz Sarastro's führen soll, und wünschen ihnen schließlich glückliche Reise. Dieser Text war nicht viel unbequemer als die ***impensata novità*** des Sextett's in ***Don Giovanni;*** er ließ dem Musiker hinreichenden Spielraum, der aus diesem Grunde ihm sein eigenthümliches Siegel aufdrücken konnte. Das Quintett **Hum, hum** — ist sehr originell, und von jener anmu-

thig, romantisch-phantastischen Originalität, welche beinahe allen Scenen dieser Gattung in unserer Oper eigen ist. Seine leichten, gefälligen, fast populären Melodieen fließen so natürlich in einander, daß man sogleich die Gedanken der ersten Intention darin erkennt; die Figuren des Accompagnements sind voll Anmuth, und die Modulation, obgleich unabänderlich in den Grenzen des Modegeschmacks gehalten, wird frappant. Einige syllabische Sätze des Allegro, die angenehmsten nach meiner Ansicht, haben den Gang und die pikante Ungezwungenheit eines Instrumental-Scherzo: Sil-ber — glöck — chen — Zau — ber — flöten u. s. w. Alles ist zauberhaft und wundervoll in dem Andante, welches dieses köstliche Quintett schließt. Der Hauch der unsichtbaren Regionen bringt zu uns durch die Töne des Clarinett's und Fagott's in geheimnißvollen Dreiklängen, welche sich in der kleinen harmonischen Distanz, aber nichtsdestoweniger auf eine ungewöhnliche und frappante Weise folgen, in Betracht der Mischung der Sexten-Accorde mit den vollkommenen Accorden, und des Majore mit dem Minore. Dieses Ritornell, ein Vorspiel des Vocalgesangs und identisch mit demselben, zeigt uns zum Voraus die luftigen Führer, welche Tamino und Papageno in's Land der Mysterien führen. Drei Knäbchen ꝛc.

In dem ersten Acte bis zum Finale einschließlich, sehen wir Mozart und Schikaneder abwechselnd regieren und abdanken, wie es die beiden Könige von Sparta thaten. Nach dem Quintett Nr. 6. kommen das Terzett Nr. 7. und das Duett Nr. 8., auf welche das Haupt der Unternehmung

ein ausschließliches und unangreifbares Vorrecht hatte. Das Terzett fängt mit einem Anschein von Ernst an, und endigt bei dem Zusammentreffen Papageno's mit Monostatos, die sich gegenseitig für den Teufel halten, mit Ausrufungen des Schreckens. Es hat das Verdienst sehr kurz zu seyn, und darin übervortheilte Mozart gewöhnlich seinen Cameraden. Was das Duett anbelangt, so ist dasselbe mit der besten Tinte Schikaneder's, und mit einer eigends dazu geschnittenen Feder geschrieben, um das Jahrhundert und die Nachwelt zu belehren: Daß Männer, welche Liebe zu fühlen fähig sind, stets ein gutes Herz haben; daß es dann die erste Pflicht der Frauen sey, diese süßen Triebe zu theilen; daß Mann und Frau, Frau und Mann an die Gottheit angrenzen.

Mann und Weib,
Und Weib und Mann
Grenzen an die Gottheit an.

Man wird einsehen, daß ein Text, in welchem eine so erhabene Moral in dem Glanze einer so erhabenen Poesie strahlte, ein Duett, das zugleich erotisch und didaktisch ist, zwischen der Heldin und dem Komiker des Stückes, nicht der Discretion des Musikers überlassen bleiben konnte. Man mußte dem armen Unwissenden zu Hilfe kommen; man mußte, sagt uns Herr v. Nissen, seine Arbeit ihn fünfmal umändern lassen, und fast für ihn arbeiten. Nach einer ziemlich allgemein verbreiteten Sage soll Schikaneder selbst das Motiv zu dem Duett geliefert haben, wie er auch das Motiv zum Vogelfänger erfunden haben soll. Wenn

die Sache wahr wäre, so könnte man höchstens glauben, daß ein blindes Schwein auch zuweilen eine Eichel findet, denn das Duett ist gerade das, was es seyn soll. Pamina, eine der edlen Rollen in der Partitur, und Papageno, eine niedrig komische Rolle, vermischen ihre Stimmen, um die Liebe zu preisen. Die Liebe ist das große Princip der Gleichheit; sie erhebt den Menschen des Volkes, und läßt die Großen von den Höhen ihrer gesellschaftlichen Stellung herabsteigen. Die Entfernungen nähern sich moralisch und darum hat die Musik eine richtige Mitte aufzufinden, in welcher ein Mädchen von hoher Geburt und hoher musikalischer Würde, und der plebeische Komiker sich vereinigen konnten; die Eine ohne aus der Rolle zu fallen, der Andere ohne den Adel eines ersten lyrischen Sängers für sich in Anspruch zu nehmen, welchen seine Papageno-Natur ihm in keinem Falle je zu erreichen erlaubt hätte. Von diesem Gesichtspuncte aus, vorausgesetzt daß er richtig durchgeführt wurde, mußte eine für Jedermann zugängliche und Jedem angenehm tönende Composition entstehen, die zwar äußerst populär, aber nicht gemein und niedrig werden durfte, wie z. B. das Duett zwischen Papageno und Papagena, welches zwei homogene Wesen sind. Dieser Aufgabe entspricht auch das Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen. Nie entzückte eine einfachere Melodie ihre Zuhörer. Sie gefällt noch immer, trotzdem daß man sie so oft an öffentlichen Orten sowohl, wie im häuslichen Kreise zu hören bekommen hat; denn es gibt keine Familienmutter oder Großmutter in ganz Deutschland, welche sich nicht erinnern wird, zuerst mit ihrem Gat-

ten, während der Flitterwochen, und später mit den Freunden des Hauses, die mit einer erträglichen Tenorstimme begabt waren: Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herze nicht, gesungen zu haben.

Mögen meine Leser das Interesse theilen, mit dem ich mich bei diesem Stücke aufgehalten habe. Gibt es aber auch etwas Merkwürdigeres als einen Musiker von Talent, eingefleischtem Wissen und feurigem Geiste, der eine Arbeit fünfmal neu anfangen muß, sich wie ein einfältiger Schüler Abänderung gefallen läßt, welche der geringste Notenschmierer für eine Beleidigung gehalten hätte, der den musikalischen Gedanken Schikaneder's annimmt, statt ihm die Partitur an den Kopf zu werfen, und aus welchem Grunde? Um diesen schamlosen Taugenichts nicht vor den Kopf zu stoßen, der seine Langmuth auf so unglaubliche Proben stellte!

Das Finale Nr. 9. fängt mit der Erscheinung der drei Genien an. Ich sage Erscheinung, denn es ist wohl eine in der Musik; aber ebenso ruhig und friedlich, als wie die in Don Giovanni schrecklich war. Eine sanfte Feierlichkeit und zu gleicher Zeit, ich möchte es ein Lächeln ewiger Glückseligkeit nennen, durchdringen diese durchsichtigen Accorde, die aus dem geheimnißvollen Tempel zu dringen scheinen. Unwillkürlich nimmt die Phantasie ihren Flug in jene Zauberreiche, in jene fernen und unbekannten Länder, in welchen nichts untergeht, nichts sich verändert; in welchem die Gestirne weder Auf- noch Niedergang kennen; in welchen der Körper sich von leuchtendem Nektar nährt, und die Seele

aus einer unversiegbaren Quelle von Poesie ihren Durst stillt. Zum Ziele führt Dich diese Bahn. Die wunderbare Färbung in dieser durchsichtigen Harmonie entspringt zum Theil aus der Anwendung eines Mittels, welches Mozart bereits mit so vielem Glück in den phantastischen Scenen in Don Juan versucht hat, und welches in der fortgesetzten Verlängerung einer Note besteht. Man nehme aus dieser tonischen Masse das gehaltene G der Flöten, Clarinette und hohen Posaunen weg, und die Piece wird völlig unkenntlich werden, obgleich Melodie und Harmonie durchaus dieselben bleiben. Versuchen wir uns über die analoge Macht dieses Verfahrens Rechnung abzulegen, dessen Verbindung oder wenigstens glücklichste Anwendungen unter zwei conträren Gesichtspuncten Mozart angehören.

Der Charakter einer Vision mag seyn wie er will, lieblich oder schrecklich, himmlisch oder höllisch, so ist die Phantasie stets geneigt, die Bewohner der andern Welt unter einer Art von Unbeweglichkeit sich vorzustellen, welche beweis't, daß sie nicht unser organisches Leben führen; oder wenn die Phantasie ihnen irgend eine Geberde zuweis't, so wird diese verhängnißvolle Geberde stets irgend einen Beschluß des Schicksals ausdrücken. Im Allgemeinen glauben wir, daß ihre Bewegungen nicht wie die unseren von einem Acte der Willkür abhangen, sondern von einer Laune der Elemente, welchen der Geist körperliche Substanz verliehen hat, um dem Gesichtsorgan sich darstellen zu können. Die Erscheinung wird in einer Wolke oder bläulichen Flamme schwimmen, welche ihm als bewegliche Rahmen dienen, wäh-

rend die Züge des Geistes stets einen unbeweglichen Ausdruck und jenen stieren Blick beibehalten werden, in welchem kein Schlagen des Herzens sich verräth, jenen langen Blick, welcher die lebende Creatur blendet, kettet, desorganisirt und welcher dieselbe entweder vor Entzücken oder vor Schrecken vernichten würde, wenn er zu lange auf ihr haften bliebe. Das ist der Sinn der lang gehaltenen Note. Weil aber andererseits die Musik den Vortheil hat, die Dinge auf eine objective und subjective Weise zugleich darstellen zu können, d. h. zugleich das Object und die Eindrücke dessen, welcher sie betrachtet, zu malen, so muß die gedehnte Note eine Harmonie durchlaufen, die den Fluctuationen der psychologischen Bewegung folgt, welche die Anwesenheit des übernatürlichen Wesens hervorbringt. Wenn die Erscheinung schrecklicher Natur ist, wie im Don Juan und im Freischütz*), so ist diese Bewegung fieberisch, an Wahnsinn streifend, von Symptomen begleitet, welche die Extreme berühren: fieberische Aufregung und kalter Schweiß, schlagartige Unbeweglichkeit und convulsivisches Zittern. Dann hat die Modulation einen analogen Gang, voll Unruhe und Abschweifung; die gehaltene Note wird dann unter sehr verschiedenartigen Andeutungen, den entferntesten und wenigst vorhergesehenen, zum Vorschein kommen. Wenn dagegen die Vision glückseliger Art ist, so muß die Harmonie jene verborgene und köstliche Ruhe zurückwerfen, in welche der äußere Mensch im Zustande der

*) Wir meinen damit den erhabenen Chor, welche die Scene der Beschwörung in der Wolfsschlucht eröffnet.



Begeisterung vertieft zu seyn scheint; und in solchem Falle muß die gedehnte Note auf ihre nächste harmonische Bedeutung beschränkt bleiben. So sehen wir in dem Larghetto, welches uns beschäftigt, sie nur als Quinte des tonischen Accords und als Grundton des Dominanten-Accords, mit und ohne die Septime. Wie einfach und doch welch' magischer Effect!

Nach dem Terzett der Genien findet man noch mehrere bemerkenswerthe Einzelnheiten in dem Finale des ersten Actes: ein schönes obligates Recitativ, und schöne Antworten des unsichtbaren Chors auf Tamino's Fragen; einen sehr schönen zweistimmigen Kanon, einen mit vieler Kunst und Lieblichkeit, auf einer gegebenen Instrumentalfigur construirten Dialog: Nun stolzer Jüngling &c. und den letzten Chor Presto eine Art von Hurrah! Sarastro zu Ehren, damit der Vorhang munter und glänzend fallen kann. Nichtsdestoweniger kann man dieses Finale das schwächste, das aus Mozart's Feder geflossen ist, nennen. Der Grund liegt darin, weil in dem Libretto das Finale durchaus keinem Finale gleichsieht. Statt eines dramatischen Aneinanderreihens der Scenen, einer lebhaften compacten und progressiven Handlung, haben wir hier nichts als kleine Tableaux, jedes in seinem besondern Rahmen und durch Veränderung der Decoration von einander getrennt. Ueberdieß sind diese kleinen Tableaux im höchsten Grade elend, anti-dramatisch und anti-lyrisch. Tamino bläs't die Flöte und die Thiere hören mit zu; dann halten sich der Vogelfänger und die Prinzessin, welche nichts Eiligeres zu thun haben als zu fliehen, damit auf, um in

Terzen die Vortheile hervorzuheben, welche ein paar gute Beine gewähren: Schnelle Füße ꝛc.; dann die Mohren, welche bei den Tönen des Glockenspiels tanzen; ferner Sarastro, der von der Jagd zurückkehrt und Monostatos die Bastonnade zu ertheilen befiehlt, während man seine Weisheit, die er eben durch diese Bastonnade so glänzend an den Tag legt, besingt. Ich frage, wie soll man mit all' diesem ein Finale machen, wie man sie in *Don Juan* und *Cosi fan tutte* findet?

Der zweite Act fängt mit einem Priestermarsche an, welchen Mozart seinem *Idomeneo* entlehnt hat, einem vergrabenen Schatze, aus welchem er sich erlaubte, hie und da einige Goldstücke herauszunehmen, um sie in Circulation zu setzen. Wenn diese Selbstplagiate einer andern Entschuldigung bedurften, so würden wir sagen, daß der Componist, wenn er auf seine eigenen Gedanken zurückkam, es nie unterließ, sie dem Wesen nach zu bereichern, und der Form nach zu vervollkommnen. Wenn man die beiden Märsche vergleicht, so wird man finden, wie weit der in der Zauberflöte sein Muster überragt, sowohl in Hinsicht der Anlage, als im Reichthume der Instrumentation, und durch die Majestät seines erhaben priesterlichen Charakters. Die erste Version ist eine Skizze, die andere ein von Meisterhand vollendetes Gemälde.

Auf den Marsch der Priester folgt eine Anrufung, gerade wie auch in *Idomeneo;* dießmal müssen wir aber statt ein neues Anlehen darin zu finden, einen sehr bemerkenswerthen Gegensatz hervorheben. So sehr die Anrufung Neptun's

an die Bilder des heidnischen Cultus erinnerte, so sehr die Arbeit des Orchesters geschmückt und der Styl blumenreich war, ebensosehr nähert sich das Gebet zu Isis und Osiris, in seiner erhabenen Einfachheit, dem Choralgesange, während der zahlreiche Periodensatz und der melodische Fluß, den man so gern in einer Opern-Arie findet, darin bewahrt ist. Die Harmonie ist es, namentlich die des Chors, mitten und am Schlusse dieses göttlichen Gesanges, welche ihm den stark ausgesprochenen Beigeschmack von Kirchenmusik verleiht. Das Accompagnement ist der melodischen Anlage nur in breiten und vollzähligen Accorden, und im großartigsten Effect angehängt. Man hört keine Violinen, keine Flöten; aber Violen, ein Violoncell, Fagotte und Posaunen, in ernster und mächtiger Harmonie, durch welche die Stimme des Oberpriesters, gleich einer großen Wolke von Weihrauch allein gen Himmel steigt. Sie ertönt (d. h. sie sollte immer ertönen) gleich jenen mächtigen Stimmen, welche mit der Gewalt der Orgel rivalisiren, die Gewölbe der alten Kathedrale erschüttern, und so tiefen Nachhall in den Seelen der Gläubigen finden. Die musikalische Rolle Sarastro's erhält sich unabänderlich auf dieser Höhe.

Wir übergehen das Duett Nr. 12. und das Quintett Nr. 13., welche auf Worte componirt wurden, die gewissermaßen uncomponirbar sind, um ein Wort über Nr. 14. zu sagen. Es ist dieß die Ariette des Mohren, welcher der eingeschlafenen Pamina einen Kuß geben will, eine Ariette, welche ohne Widerrede ganz in Schikaneder's Domaine gehörte. Die Melodie derselben ist unbedeutend und gewöhn-

lich, doch verstand es der Musiker, sie mit Hilfe der Instrumentation ziemlich originell zu machen. Die Violinen, welche in der doppelten hohen Octave mit der Stimme gehen, die Passagen der ersten Flöte, welche irgend eine Schaustellung, das Zeigen eines gezähmten Bären z. B., anzukündigen scheinen, die Menge der Gänge in Sechszehnteln, welche das Orchester unisono ausführt, das ganze Accompagnement von einer so ganz ungewöhnlichen Form, gibt dem Stücke einen Charakter von wilder Rohheit und plumper Fröhlichkeit, welche vollkommen mit den brutalen Absichten und dem schwarzen Gesichte des Monostatos harmoniren.

Von hier an drängen sich die großen Schönheiten im zweiten Acte und füllen ihn bis an's Ende aus, mit Ausnahme einiger leichten Unterbrechungen, welche sowohl durch das buntscheckige und unter sich unvereinbare Gemengsel der Scenen, die sich mit dem Erhabenen und Gemeinen im Drama vermischen, als durch die Grundbedingung im Contract, den der Musiker mit dem Director eingegangen hatte, veranlaßt wurden. Die Königin der Nacht, deren Partie Mozart den außerordentlichen Mitteln seiner Schwägerin, Hofer, angepaßt, hatte sich bereits im ersten Acte durch eine verzweiflungsvolle Bravour-Arie angekündigt. Aber die zweite Arie: Der Hölle Rache, an die wir jetzt kommen, ist noch etwas ganz Anderes. Sie erlaubt der Sängerin keinen Mittelweg, wenn sie dieses furchtbare Stück singen will, wie es geschrieben steht. Entweder steigt sie zu den Sternen auf, wenn ihr hohes F rein genug ist, sie dahin zu tragen; oder, wenn sie es nicht erreichen kann, so bleibt ihr nichts

übrig, als die Schande und die Schmach ihres Sturzes in dem Verschwindloche zu verbergen, welches der Dichter, in Voraussicht eines so traurigen Falls ausdrücklich für sie geöffnet hat. Das Transponiren bietet ein leichtes und allgemein gebräuchliches Mittel, um nicht diese Gefahr zu laufen, und dem Werke das einzige Stück kräftiger und dauernder Leidenschaft zu erhalten, welches sich darin findet. Es gibt nichts Schöneres als den declamatorischen Theil dieser Arie und den recitirenden Satz, der sie schließt. Für uns hat sie aber den großen Nachtheil, daß sie zu sehr mit Gängen in *staccato* überladen ist, welche man heut' zu Tage nicht mehr liebt, und zwar aus guten Gründen; es gäbe aber ein leichtes Mittel der Abhilfe, wenn man die punctirten Achtel in verbundene Sechzehntel auf der nämlichen melodischen Figur verwandelte, wodurch man herrliche Rouladen erhielte.

Unmittelbar nach diesem wüthenden Rachegeschrei gibt uns Schikaneder, als großer Moralist der er war, ein Gegengift gegen die blutdürstenden Worte, welche die Königin der Nacht so eben herausgedonnert hat; einen Text voll Menschenliebe, einen Fetzen von Predigt, welcher die Rache verdammt und den Menschen anempfiehlt, sich als Brüder zu lieben. Die Stimme, welche Isis und Osiris angerufen hatte, rief auch ihre göttlichen Lehren in Erinnerung. In diesen heiligen Hallen, kennt man die Rache nicht. Larghetto, EDur. Sarastro strebt leidenschaftlich nach dem Glücke der Menschheit, wie die Königin der Nacht nach der Rache; er läßt also die Zuhörer das empfinden,

was ihm der Dichter nur als moralischen Gemeinplatz in den Mund legt. Daher schreibt sich der tiefe Zauber und die unzerstörliche Macht dieser Arie, welche die liebevollste Sanftmuth, die eindringlichste Salbung athmet, und welche, würdig vorgetragen, viel sicherer Thränen entlockt, als viele Stücke, in welchen die Mittel der Kunst, pathetisch zu wirken, auf's Aeusserste getrieben sind. Mozart hat aber hier nur ganz einfache Mittel angewendet; ein Gesang von 24 Tacten, welcher streng in seiner Tonart, ohne irgend eine Modulation bleibt; nüchtern ausgewählte Orchester-Figuren; als Ausschmückung einen nachahmenden Gang, motu contrario, und die Wiederholung einer Vocal-Periode durch die Flöte, während die Stimme in die tiefen Töne herabsteigt, welche vorher eben dieser Periode als Baß gedient haben; das sind die Elemente einer Composition, deren Macht ich für unzerstörbar erklärt habe. In welchen Proben hat dieselbe nicht schon Stich gehalten?

Seit nahezu einem halben Jahrhundert haben alle mit tiefer Stimme begabten Sänger diese Arie wiedergekäut, überall wo es ein Orchester, ein Clavier oder eine Guitarre gab, und selbst auch ohne diese. Dabei vergesse man nicht, daß beinahe alle sie carikirten, und zwar sowohl aus Mangel an Schule, und sodann, weil es den Baßstimmen, wenn sie auch den nothwendigen Umfang haben, um den Sarastro und andere Partieen dieser Art zu singen, sehr häufig in der tiefen Quinte vom D bis zum A an Schönheit oder Kraft gebricht; und so geschieht es manchmal, daß das Orchester die mangelnden Töne der Stimme ergänzen muß.

Nr. 17. Terzett. Die Flöte und die Zauberglöckchen, welche ohne Zweifel als verdächtige Waare an Sarastro's Douane confiscirt worden waren, werden von den Genien ihren Eigenthümern wieder zugestellt, wobei sie ihnen zugleich eine Collation und Erfrischung zukommen lassen. Für die ermüdeten Reisenden ist diese Situation ganz schön; dagegen ist sie es weit weniger für den Componisten. Als Haushofmeister und Kellner konnten die Genien, mit so prosaischen Functionen beauftragt, nicht mehr den Charakter zeigen, welcher sie bei ihrem ersten Auftreten auszeichnet. In diesem Terzett nahm Mozart in Ermangelung eines Bessern zur musikalischen Malerei seine Zuflucht. Er erinnerte sich, daß die Genien Flügel hätten und er läßt diese Flügel im Orchester, in kleinen wiederholten Stößen, die so lebhaft und munter sich bewegen, hören, daß man den launenhaften Flug einer Fliege schwirren und summen zu hören meint. Diese Form der Begleitung setzt sich während der Pausen der Stimmen bis an's Ende fort, und ist von bezaubernder Anmuth.

Pamina war im ersten Acte so mißhandelt worden, wohlverstanden durch den Verfasser der Worte, daß Mozart mit Begierde eine Gelegenheit ergreifen mußte, das dieser interessanten Person angethane Unrecht zu rächen. Der Text der Nr. 18. gab ihm hiezu eine sehr günstige Veranlassung. Sie ist eine der glücklichsten Zufälle im Libretto, in welchem das Gute immer nur zufällig ist. Pamina beschließt, einer Existenz ein Ende zu machen, welche die Liebe kaum erst in's Leben gerufen hat; nach ihrer Ansicht bleibt ihr

keine Zufluchtsstätte übrig, als das Grab. Dramatisch genommen hat dieses junge Mädchen ohne Zweifel sehr großes Unrecht, für Nichts und wieder Nichts so sehr zu verzweifeln; wer aber unter uns hat in ihrem Alter nicht schon oft, und mit der Aufrichtigkeit einer Schrecken erregenden Ueberzeugung zu sich selbst gesagt: „Ja, Alles ist aus, Alles ist verloren, auf ewig verloren, und ach! das Leben ist so lang. Was soll ich damit machen?“ Und aus welchem Grunde haben wir dieses klägliche Selbstgespräch an uns gerichtet? Wegen eines verfehlten Stelldicheins vielleicht, oder um einer noch geringern Ursache willen. In diesem Falle befindet sich eben das junge Mädchen, und aus diesem Grunde bewegt sich natürlicher Weise ihre Arie in den klagendsten und melancholischsten elegischen Corden. Ja, ich fühl's, es ist verschwunden: Andante, G Moll, $^6/_8$. Diese Arie oder Cavatine ist von einem Ausdrucke, die der Musiker aus dem tiefsten Innern seiner Seele hervorgeholt hat, aus welchem Grunde sie auch immer zur Seele der Zuhörer dringen wird, so lange Lieben und Dulden das Loos der Menschheit seyn wird. Vermöge seiner Endigung in der Vocalstimme und der Einfachheit seines Accompagnements nähert sich das Stück ein wenig dem Charakter der Romanze. Die Instrumental-Melodie läßt sich nur von Zeit zu Zeit darin hören, und gleichsam nur wie ein flüchtiges Echo der Stimme. Man täusche sich aber deßhalb nicht; diese scheinbare Einfachheit verbirgt harmonische Schätze. Man sehe wie die herbsten Dissonanzen sich mit den sanftesten Accorden in den Tacten 5. und 6. vermählen, wo der Majore Septimen-Accord so

köstlich mit dem vermehrten Septen-Accorde abwechselt. An anderer Stelle zeigt sich die herbe Harmonie der Minore-None in zwei verschiedenen Tönen, mit allen ihren Intervallen und einem bewunderungswürdigen Effect. Es findet sich aber namentlich eine Stelle vor, ein harmonischer Betrug, mit welchem wir Nichts in seiner Art vergleichen können. Es ist dieß eine vollkommene Cadenz, welche sich im Gesange vorfindet, Tact 33., welche der Componist aber vermieden hat, indem er den Grundbaß um eine Quinte statt um eine Quarte steigen läßt. Mußte man nicht Mozart seyn, um die Modulation zu unterbrechen und sie auf diese Weise auf die Tonica zurückzuführen, auf welcher der Gesang in Thränen sich auflös't! Und welcher Schwung des Genius zeigt noch das Ritornell am Ende, dieser chromatische Baß, welcher mit so vieler Anmuth, unter den schluchzenden Synkopen der Flöte und Violine dahinfließt. Die Schönheit des Styls und die Tiefe des Ausdrucks konnten in einer Piece von diesem Charakter nicht weiter getrieben werden.

Der Text der Nr. 19. ein Priester-Chor, obgleich sehr alltäglich auf Sonne und Wonne gereimt, folgte sehr gut auf eine elegische Ergießung. Er fängt wie Nr. 11. mit Isis und Osiris an, ohne deßhalb aber eine Anrufung oder ein Gebet zu seyn. Die Eingeweihten, welche den guten Eigenschaften des Novizen (Tamino) Vertrauen schenken, wünschen sich Glück, bald einen Bruder mehr zu zählen. Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben, Worte, welche dem Musiker die Grundlage und ästhetische Färbung des Stückes geliefert haben. Das neue Leben,

welches Tamino versprochen ist, läßt sich in dem Gesange der Eingeweihten, welche es bereits angetreten haben, fühlen und begreifen. Die erhabene Heiterkeit, die geheimnißvolle Ruhe, der himmlische Wohlklang, die strahlende Größe, welche dieses Musikstück auszeichnet, würden einen glauben lassen, den Chor seliger Geister zu hören, welche in den Wolken singen, wenn man nicht die Blechinstrumente und eine fast Palästrina'sche Harmonie zu hören bekäme, welche den Flug der Phantasie auf die Umschließung des Tempels beschränken. Die Eingeweihten sehen die Gottheit noch nicht anders, als durch die Bilder des Cultus und die Hülle der priesterlichen Formen. Sie haben deßhalb auch nur einen Wunsch, welcher sich mit der höchsten Erhabenheit des Ausdrucks in dem Worte bald concentrirt. Bald, bald, bald wird er unsrer würdig seyn, ein Satz, dessen musikalischer Sinn sich sehr gut durch ein malerisches Bild übersetzen läßt. Man sieht den Gerechten, welcher, ermüdet von seiner irdischen Laufbahn, die Hände und Augen gen Himmel erhebt und sich in der Freude seines Herzens sagt: Bald! Dieser Chor ist dreistimmig; die Harmonie ist ohne Begleitung, alla cappella; die Trompeten und Posaunen ertönen bei'm Unisono der Vocalstimmen; nur am Ende findet sich ein Orchestersatz, ein unvergeßlicher Satz mit vier Noten. Er ist schön bis zur Anbetung, salbungsreich bis zu Thränen, erhaben, göttlich.

Man findet ziemlich allgemein, daß unter allen Ensemble-Stücken der Oper, bei der Aufführung des Terzett Nr. 20. Soll ich Dich, Theurer, nicht mehr sehen, den mei-

sten Effect macht. Ich werde nicht Nein sagen, aber ich werde den Grund, warum, angeben. Dieses Terzett umfaßt außergewöhnlicherweise eine wirklich dramatische Situation. Die Stunde der Prüfung ist gekommen; die Liebenden sollen sich trennen; unter ihr Lebewohl mischt sich die Angst vor Gefahren. Pamina gibt sich ganz ihren Beängstigungen hin; Tamino setzt ihr eine Resignation entgegen, welche mehr in seiner Willenskraft, als in seinem Herzen ihren Grund hat; Sarastro, dessen imponirende Festigkeit durch ein väterliches Wohlwollen gemäßigt ist, benachrichtigt die jungen Leute, daß die Zeit drängt, und ermahnt sie zum Muthe. Dieß ist sicher ein vortrefflicher Vorwurf für ein Trio. Ein an und für sich ganz lyrischer Gedanke, individuelle Gefühle im Contrast, Progression und die für das Ohr angenehmste Verbindung der verschiedenen Stimmlagen des Sopran's, Tenor's und Basses. Andere Musiker hätten vielleicht dem Stücke eine tragische und leidenschaftliche Färbung gegeben; Mozart hat dieß nicht gethan. Das wäre so viel gewesen, als die Situation zu mißkennen und den Charakter der Pamina zu entstellen, welche im ganzen zweiten Acte sich als der wahre Typus junger, blasser, melancholischer, nervöser, hysterischer und des höchsten Eindrucks fähiger Mädchen der heutigen Romane zeigt. Außerdem handelte es sich ja nicht um eine Trennung auf ewig, welche mit Gewalt mitten unter einem Haufen von Comparsen mit sauertöpfischen Gesichtern bewerkstelligt wird. Es handelt sich um eine freiwillige Trennung von einigen Stunden; die Gefahr, welche nur in der Perspective erschrecklich scheint, ist Nichts, als ein Phan-

tom, welches vor einem festen Entschlusse verschwinden wird. Eine zu dunkele Färbung hätte demnach ein Gemälde verfälscht, welches natürlicherweise die sanftesten Tinten verlangte. Wir hören Seufzer der Liebe, zärtliche Klagen, melancholische Vorgefühle, aber nie den Schrei einer grundlosen Verzweiflung. Das Orchester bewegt sich in Arpeggien; und auf dieser bewegten aber gleichförmigen Grundlage zeichnen sich die entzückenden Vocalmelodieen auf bewunderungswürdige Weise ab. Man hört Anfangs einen Dialog zwischen der Frau, welche die Gefahr übertreibt, und den beiden Männern, welche sie ermuthigen und trösten. Bald verändert sich aber die Combination. Tamino, der zukünftige Weise, fängt an mit seiner Braut in Terzen zu weinen: Wie bitter sind der Trennung Leiden! Es bleibt also nur noch der Greis übrig, um Vernunft zu predigen oder zu singen. Das Ensemble der drei Stimmen wird zum kanonischen Contrapuncte, welcher mit fließenden melodischen Sätzen wechselt. Dann kommt jene schöne Progression, in welcher der Baß im tiefen B anfangend: Die Stunde schlägt, in aufeinander folgenden halben Tönen in das D hinaufsteigt, während jeder modulatorische Schritt immer ausdrucksvollere Antworten in den obern Stimmen hervorruft. Die erstickenden Worte des letzten Lebewohls werden warm und mit klopfendem Herzen mitgefühlt, da, wo einige Tacte vor dem Schlusse der Componist den Sopran und Tenor mit einer so großen contrapunctischen Meisterschaft in einander verflochten hat, in a trully masterly manner (auf so wahr-

haft meisterhafte Art), wie Burney sagen würde. Welch' ein Terzett!

Der zweite Act steht höher als der erste, selbst in den Scenen trivialer und populärer Lustigkeit, welche mit dem Erscheinen des Vogelfängers verknüpft sind. So hat die Arie: Ein Mädchen oder Weibchen Nichts von ihrer melodischen Frische verloren, und das Glockenspiel, welches die Verse mit Variationen begleitet, übt auch auf das Parterre und die Galerieen dieselbe magische Gewalt, welche es an anderem Orte auf Monostatos und seine Mohren geübt hatte. Ueberdieß ist die Melodie dieser Verse ein vortreffliches Thema mit Variationen.

Die beiden Verfasser der Zauberflöte scheinen alle ihre Kräfte gesammelt zu haben, um in dem letzten Finale einen Hauptcoup auszuführen und sich, jeder in seiner Art, selbst zu übertreffen. Man könnte zugleich auch glauben, daß Beide, Jeder zu seinem Vortheile, ihre ganze Gewandtheit aufgeboten hatten, um den Contract zu umgehen, welcher ihre gegenseitigen Interessen garantirte. Mir gehört das Finale, sagte Schikaneder. Pamina, die, weil sie der Schuh etwas drückt, wahnsinnig geworden ist; der Vogelfänger, der sich zur Unterhaltung des Publicums hängen will, und der sich aber sogleich wieder losmacht, sobald er sein mit Federn bedecktes Weibchen sieht, deren Entbehrung ihm den Spleen verursacht hatte; hernach die Geheimnisse der Isis in voller Thätigkeit, das seltene und herrliche Schauspiel der Prüfungen im Feuer und im Wasser; die Königin der Nacht, die mit ihrer schwarzen Bande kommt, und mit dieser in den

Schlund des Tartarus geschleudert wird; endlich der Triumph der Weisen, die Moral des Stückes, d. h. eine ungeheure Sonne aus in Oel getränktem Papiere, welche den ganzen Hintergrund des Theaters einnimmt. Alles dieß war so schön, so blendend, und die Aufhäufung der Wunder war der Art, daß Mozart die Hand an die Stirne legen mußte, um zu sehen, ob auch für ihn noch ein kleines Plätzchen übrig blieb. Glücklicherweise mußte man dem Maschinisten Zeit lassen, die eben genannten Wunder vorzubereiten. Daraus entstanden einige Scenen der Erwartung, welche ausgefüllt werden mußten, und die der Musiker benützte. Es fand sich allerdings in den einzelnen Theilen dieses Finale's nicht mehr Zusammenhang, als wir in dem des ersten Finale's entdeckt haben; ein Ganzes daraus zu machen, wäre daher ebenso unmöglich gewesen; dagegen hatten aber einige dieser vereinzelten Bilder trotz des Textes einen hohen lyrischen Werth. Das war wieder einer jener glücklichen Zufälle.

Die Genien eröffnen dieses Finale, wie das andere, durch einen Gesang, der vom Himmel zu kommen scheint; hierauf steigen sie zur Erde nieder, und schließen sich in wohlwollendem Gespräche und als begleitende Stimmen der großen Pamina an. Diese Scene, aus welcher der Dichter etwas Aermlich-Tragisches zu machen verstanden hatte, faßte Mozart als großer Dichter auf. Den Dolch, den man ihm vorhielt, warf er, weil er nicht der Melpomene's war, weit von sich. Er wußte, daß die sanfte melancholische Pamina unfähig sey, eine so verzweiflungsvolle Handlung wie den Selbstmord zu begehen. Sie hält den Dolch, um sich eine

Haltung zu geben und spricht davon, sich tödten zu wollen, wie viele meiner Leser, die sich sehr wohl befinden, seiner Zeit davon gesprochen haben. Wir müssen übrigens anerkennen, daß Pamina sehr unglücklich ist; sie singt, um einen Stein zu erweichen; deshalb glaube man aber doch ja nicht, daß sie wahnsinnig sey, wie es dieser Lügner von Schikaneder behauptet. Nein, Pamina ist in den Zustand getreten, welchen ihre Cavatine ausspricht, sie hat dessen äusserste Grenze erreicht. Ihre Seele, von Zweifeln erdrückt, läßt keine Melodie, ihre Augen keine Thränen mehr fließen. Auf den elegischen Ausdruck sind herbe Beklemmungen, peinliche Seufzer gefolgt; ihr Gesang ist unbestimmt, ungeordnet, eigenthümlich; ein physischer Schmerz durchdringt den Busen dieses jungen Mädchens. Zu was braucht sie einen Dolch? Sie wird von selbst und zwar am gebrochenen Herzen sterben. Ha! des Jammers Maß ist voll. Die Rolle der Genien in diesem bewunderungswürdigen Andante entspricht vollkommen der, welche den Chor in der griechischen Tragödie ausfüllte. Sie sprechen mit der handelnden Person, bedauern ihre Schmerzen, ermahnen und berathen sie; sie sprechen aber nie zu gleicher Zeit mit ihr.

In dem Augenblicke, in welchem Pamina den Dolch erhebt, um sich damit zu durchbohren, kündigt der Chor ihr an, daß sie Tamino wiederfinden wird, der sie noch immer liebe. Dramatische und musikalische Entwickelung, Uebergang von der höchsten Trauer zur höchsten Freude. Man hört deßhalb ein Allegro im Dreiviertel-Tacte, wie man es noch heut' zu Tage machen würde. Aber dieses Allegro gleicht

einer Cabalette nur sehr wenig. Mozart erlaubte der Verzweiflung der handelnden Person keinen tragischen Gang; ebenso wenig wollte er aber auch, daß sich ihr Glück in einer Tanzmusik ausspreche. Daher findet man wenig Lebhaftigkeit im Rhythmus, wenig Bewegung im Orchester, wenig Modulation, eine ziemlich ruhige Melodie. Der erhabene Sinn dieser Musik verbirgt sich, so zu sagen, unter den Noten. Es ist die glaubende Liebe, statt der leidenschaftlichen Liebe, welche sich in Don Juan so energisch ausspricht; eine Liebe, welche statt als letzten Endzweck nach Genuß strebt, sich zum Sternengewölbe aufschwingt und in der Unendlichkeit ausruht; eine Liebe, wie sie gewisse Dichter verstehen, und welche die drei Geister noch besser verstehen und fühlen mußten, deren Stimmen sich dem Gesange Pamina's anschließen, um dieselbe zu preisen. Der erhabene Schwung, welchen der Schluß dieser großen Scene herbeiführt, erhebt den Zuhörer mit der handelnden Person in den Himmel.

Die Einweihung beginnt. Wir sehen vor uns die noch geschlossenen Pforten des zu den Prüfungen bestimmten Ortes, und stoßen auf die vielleicht außerordentlichste Seite, welche sich in den frappantesten Werken Mozart's vorfindet. Dieses Wunder von Composition muß mit der ganzen Aufmerksamkeit geprüft werden, welche es verdient. Wir geben zuerst den Text:

Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden,
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet, wird er dann im Stande seyn,
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.

Die Art von Allegorie, welche diese sechszeilige Strophe in sich schließt, ist so klar, daß sie aufhört, eine solche zu seyn. Der mit Schwierigkeiten besäete Weg ist das Leben; die Belohnung, welche denen versprochen ist, welche muthig auf demselben gewandelt sind, ist die Offenbarung aller Mysterien, deren Schlüssel das Grab ist. Lauter ganz christliche Lehren und Versprechungen.

Mozart, so wie Tamino, befanden sich am Ende ihrer Laufbahn. Die furchtbaren Pforten, durch welche man nur einmal geht, sollten sich bald hinter ihnen schließen. Dabei bemerke man, daß die Personen, welche dazu bestimmt waren, diesen Text zu singen, völlig problematischer Natur waren. In dem Libretto werden sie kurzweg: zwei geharnischte Männer genannt. Sie erscheinen mit herabgelassenem Visir und flammenden Schwertern, eine Benennung und Attribute, welche der Phantasie ein ziemlich weites Feld lassen. Glaubt man nicht darin die Darstellung des Schattens jenes andern Phantom's zu sehen, welches bereits sich naht, um Mozart seine letzte Stunde anzukündigen und seine letzte Arbeit bei ihm zu bestellen!

Wenn man in Betracht zieht, daß die Bearbeitung des Stückes, die Composition eines solchen Textes durchaus ohne Beispiel in den Annalen des lyrischen Drama's ist, und daß dieselbe in der Theatermusik gänzlich fremd zu seyn scheint, so kommt man nur schwer dazu, nicht anzunehmen, daß Mozart bei Weitem mehr an den allegorischen Sinn der Worte, als an den directen Sinn derselben gedacht hat; d. h. bei Weitem mehr an sich, als an seine Oper.

Weil alle religiösen Mysterien das gemein haben, sowohl unter sich, als mit den meisten menschlichen Institutionen, daß die Zeit ihnen ihre feierlichste Weihe verleiht, so scheint Mozart vor Allem dahin getrachtet zu haben, in seinen Zuhörern das Gefühl eines hohen Alters zu erwecken. Er ging bis in die ersten Zeitalter der Musik zurück, um eine Gesangesform zu finden, die dieser Absicht entsprach, aber statt den Gesangstyl jener entfernten Epoche nachzuahmen, hielt er es für viel sicherer, eine bereits fertige Melodie, eine alte Choral-Melodie zu wählen: Christ, unser Herr zum Jordan kam, welche Wolf Heinz, einem Componisten des sechszehnten Jahrhunderts, zugeschrieben wird, der sie wahrscheinlich selbst in den ursprünglichen Gesängen der katholischen Kirche gefunden hatte. Welch ein Choral. Großer Gott! Das Psalmodiren bei einem höchst traurigen Begräbnisse, so höchst gothisch, so ganz mit Staub bedeckt, aller Angewöhnung eines modernen Ohres zuwiderlaufend. Und um diesen Charakter von Alterthümlichkeit und Ungefälligkeit noch zu erhöhen, ließ der Componist den Choral durch den Tenor und Baß von Anfang bis zu Ende in Octaven singen. Es durfte sich zwischen Melodie und Begleitung kein Anachronismus einschleichen. Das Stück mußte eine Form der Composition vorstellen, wie man sie vom fünfzehnten Jahrhundert an kannte, einen Choralgesang in contrapunctischen Fugen. Weil es sich aber darum handelte, dem *canto fermo* keine andere Gesangstimmen, sondern die Kräfte eines vollständigen Orchesters entgegenzusetzen, und weil weder das 15. noch das 16. Jahrhundert irgend ein Muster

von Instrumentalstimmen bot, welches verdient hätte, nachgeahmt zu werden, so entlehnte Mozart den Gedanken zu seinem Accompagnement bei dem wahren Gründer dieses Styls, bei Sebastian Bach, der, wie uns der Abt Stadler sagt, denselben von Heinz angeliehen hat. Aus diesen verschiedenen Anleihen entstand hinsichtlich des Effects eine Sache, an welche weder Heinz, noch Bach, noch sonst Jemand je gedacht hat: eine äußerst romantische und phantastische Composition; originell, eben weil sie von einem anderen Zeitalter der Musik entlehnt worden war, neu, weil Nichts älter schien, als sie, theatralisch und täuschend im höchsten Grade, in Betracht der Situation, weil sie reine Kirchenmusik ist; ein Abgrund all' des harmonischen Wissens, ein Meisterstück moderner Instrumentation, und im Ganzen genommen ein poetisches Wunderwerk, welches die Phantasie einen ungeheuern Weg durchbrechen läßt. Hat man je trauriger Psalmodiren gehört, als diese beiden Stimmen, welche durch die brüllenden Stimmen der Posaunen verstärkt und durch den ganzen Chor der Blasinstrumente getragen werden? Das geheimnißvolle Paar singt für sich, während die Thema's der Fuge, ihrerseits ebenfalls unabhängig, wie die Räder einer Uhr eingreifen, welche geht, und immerfort geht, auf deren Zifferblatt aber man weder Zahlen noch Zeiger sieht. Der Schrecken schleicht sich langsam in das Saitenquartett ein; er verbreitet und pflanzt sich fort, theilt sich jeder Stimme mit, ergießt sich von einem Instrument in das andere. Er entwindet sich aus dem Orchester wie eine Todtenklage, welche die Echo's der Nachahmung in dumpfem Wimmern, in er-

stickten Seufzern in die Unendlichkeit tragen. Das durch diese fremdartige und hinsterbende Musik in den Augen der Seele erweckte Schauspiel vermischt sich nach und nach mit dem auf der Scene und bringt eine Art intellectueller Phantasmagorie hervor. Die schwarzen Männer nehmen eine Aehnlichkeit mit jenen Gestalten an, welche man auf den Gräbern alter Ritter liegend sieht. Sie haben sich von ihrem Steinlager erhoben, um eine alte Litanei anzustimmen; ihre Schwerter brennen statt der Wachskerzen. Mit ihnen hat sich der Geist der Zeit erhoben und schwebt über dem Auditorium; ein unbeschreibliches Gefühl dessen, was war, lange, sehr lange Zeit vor uns war, durchdringt die Seele, und doch fühlen wir troß dieser Art von magnetischer Vision oder von retrogradem Hellsehen, welche weder die Poesie des Worts noch irgend eine andere Poesie auch nur von Weitem zu erreichen vermag, jenen unüberschreitbaren Zwischenraum, welcher uns von jedem erloschenen Leben der Vergangenheit trennt, in welche die Musik uns neu eintreten läßt. Wir fühlen die ganze Tiefe des Lichts, in welche sie sich vertieft hat.

Dieser Art war die furchtbare Bezauberung, welche eine fixe Idee damals auf Mozart übte, daß er selbst auf dem Theater in einer Schikaneder'schen Oper und aus Veranlassung von, was weiß ich, für abgeschmackten Mysterien, plötzlich den Gesang der Hingeschiedenen mit einer Stimme anstimmte, welche man bis jetzt noch nicht an ihm gehört hatte, und welche aus den Grabesgewölben einer Kirche hervorzukommen schien.

Bis jetzt hat das magische Instrument Tamino's, die Flöte, durchaus keinen Einfluß auf die Handlung des Drama's geübt, und sie war von keiner großen Beihilfe für den Componisten gewesen. Sie hatte nur in der Menagerie Sarastro's gedient. Gegen den Schluß des Endes aber gibt diese Flöte, obgleich auf indirecte Weise, Gelegenheit zu einem schönen lyrischen Moment. Pamina, welche Erlaubniß erhalten hat, mit ihrem Geliebten die Gefahren und den Ruhm der Einweihung zu theilen, findet ihn in dem Augenblicke auf, in welchem die verhängnißvollen Pforten sich öffnen sollen. Sie erzählt ihm in sehr guten declamatorischen und harmonischen Ausdrücken, daß ihr Vater seligen Angedenkens diese Flöte aus dem Stamm einer tausendjährigen Eiche in einer Sabbathnacht beim Leuchten der Blitze gemacht habe. Dieser melodische Talisman soll die von nun an unzertrennlichen Liebenden, gegen Schrecken und Tod, welche sie auf ihrem Wege finden dürften, beschützen. Sobald Pamina bei den beiden letzten Versen ihres lyrischen Monolog's angekommen ist. Wir wandern durch des Tones Macht *rc.* fallen Pamino und die beiden geharnischten Männer zugleich mit ihr in den Text ein, wodurch ein Quartett entsteht. Das Problem, welches Mozart in dieser Situation erblickt zu haben scheint, bestand wohl darin, zu untersuchen, unter welchem neuen Gesichtspunkte die große Frage des Todes sich darstellen lasse, wenn die Ergebenheit und der Glaube an eine tugendhafte Liebe (durch Pamina personificirt) und die erhabenen Offenbarungen der Harmonie (durch Tamino, den Besitzer der Zauberflöte, personificirt) sich auf die Versprechun-

gen der Religion stützen. Da er die Macht seiner Kunst zu feiern hatte, so entwickelte er alle Zauber derselben in einem Raume von zweiundzwanzig Tacten. Ich werde meine Tinte nicht verschwenden, um dieses erhabene Quartett zu commentiren, zu loben, zu bewundern und zu preisen. Man sehe es selbst durch; denn eine Musik dieser Art bezaubert die Augen fast eben so sehr, als sie das Ohr entzückt.

Eine Sache ist zu bemerken, welche, wie uns scheint, beweis't, wie sehr Mozart die directen und positiven Intentionen des Libretto verachtete. Der Choral mit der Fuge und das Quartett, welches darauf folgte, sollten Nichts als die Vorrede oder den Prospectus der Mysterien der Isis bilden. Der Dichter hat diese Scenen, gleich vorräthigen Steinen, für die schaulustige Menge vertheilt. Während daher Schikaneder beschäftigt ist, seine Mysterien vorzubereiten, vollendet der Componist die seinigen in der Partitur. Bereits hat uns die Musik Alles gesagt, ehe wir noch Etwas gesehen haben; bereits hat die Macht der Harmonie dem Zuhörer Alles geoffenbart, ehe noch Tamino das magische Instrument an den Mund gesetzt hat. Sobald die Mysterien sichtbar werden, ziehen sie sich aus der Musik zurück, welche plötzlich zu einer vollständigen Unbedeutendheit herabsinkt, wie um dem Pfeifen des Maschinisten zu gehorchen, und sich auf den gleichen Standpunct eines elenden und kindischen Schauspiels zu setzen. Man sieht die Prüfung im Feuer und im Wasser hinter einem eisernen Gitter; Leinwand, welche umgedreht wird; roth und gelb angestrichene Flammen, welche steigen und fallen; und dabei ruht der Maestro aus.

Man hört ein mageres Flötensolo, das selbst Schülern heut' zu Tage zu gering wäre; einen zweistimmigen Vocalgesang in süßlichen Terzen; hierauf eine geräuschvolle Fanfare, welche den Triumph der Eingeweihten verkündigt und den Componisten erschreckt aus seinem Schlafe erweckt. Das ist Alles.

Nun heißt es Platz gemacht für den Vogelfänger, welcher große Eile hat; denn er muß sich zuerst hängen, dann Bekanntschaft mit seiner Frau machen, und schließlich der Gewogenheit der Logen und des Parterr's sich empfehlen. Um Alles dieß zu einem guten Ende zu führen, ist eine Arie in Sechsachtel-Tact und ein Duett auf die Sylbe Pa, die Anfangsbuchstaben seines werthen Namens, da. Die Arie gefällt uns besser als Alles, was Papageno zuvor gesungen hat. Sie ist noch heut' zu Tage recht hübsch. Glückliche Motive, geistreiche Intentionen, und ein Accompagnement mit pikanter Sauce, welches Mozart'n ohne allen Zweifel von Rossini gestohlen worden ist. Das Duett ist eine Art von Kinderei, welchem ein drolliger Text, vereint mit dem komischen Zuschnitte des Rhythmus, eine ziemlich originelle Munterkeit verleihen.

Die Königin der Nacht nähert sich mit Monostatos und ihren drei Damen dem Tempel. Eine düstere Minore-Tonart, ein instrumentales Thema, welches dumpf brummt, wie das Geräusch, das einem Sturme vorangeht, zeigen irgend eine Katastrophe an. Ein schönes Ensemble der Stimmen, welches diesem unterirdischen Gähren entspricht. Der Schwur der Rache wird in den Vocalstimmen in langen und majestätischen Accorden geleistet, aber stets unter den drohenden und vortrefflich ausgehaltenen Orchesterfiguren. Plötzlich

trifft ein Blitzstrahl, eine musikalische Explosion aus einem herzzerreißenden Accorde, die Königin und ihr Gefolge, welche im Unisono über ihre Niederlage aufschreien und verschwinden. Das Licht folgt auf die Finsterniß, eine göttliche Harmonie auf den Schrei der Verzweiflung. Der Chor der Eingeweihten, der dießmal aus allen vier Stimmen zusammengesetzt ist, begrüßt den neuen Bruder in einer Sprache, in der sich das palingenesische Resultat der Einweihung, das glänzende Leben der Ruhe, der Milde, der erhabenen und reinen Betrachtung ausspricht, welches der junge Erbe Sarastro's so eben erworben hat. Dieser Schlußchor umfaßt den verborgenen Sinn der Oper und spielt selbst durch seinen Text darauf an. Tamino — Mozart sieht den Zielpunct seiner wunderbaren Laufbahn. Die Beschwerden des Weges sind groß gewesen; unzählbar und fast über die Kräfte eines Sterblichen gehend, waren die Arbeiten, welche seine Beständigkeit bewährt haben. Diese Beschwerden hat er überwunden; aus diesen Prüfungen ist er auf eine Art hervorgegangen, welche ihm den Beifall Dessen erwarben, welcher ihn unter die Menschheit geschickt hatte. Ruhm dem unerschrockenen Bekehrungsboten, Ruhe dem ermüdeten Wanderer. Dank! Dank! rufen ihm bereits von allen Seiten die Eingeweihten der Musik zu. Dank! wiederholen heut' zu Tage alle Echo's der civilisirten Welt, und Dank! wird ihm noch die entfernteste Nachkommenschaft sagen, indem sie sich der begeisterten Hymne der Isispriester anschließt.

La Clemenza di Tito.

Opera seria in zwei Acten.

Metastasio's Gedicht war seiner ursprünglichen Form nach dem Rahmen und den Verhältnissen einer modernen Oper nur wenig entsprechend, indem es wenig Handlung durch drei Acte hindurch schleppte und Nichts, als eine Reihenfolge von Arien und Recitativen enthielt. Mozart sah die Nothwendigkeit ein, daß das Libretto umgearbeitet werden müsse, ehe er es componiren könne. Der Signor Marroli, Hofpoet des Kurfürsten von Sachsen, wurde mit dieser Arbeit beauftragt, welche er nach dem Gedanken und unter der unmittelbaren Leitung des Musikers ausführte. Man unterdrückte den zweiten Act als für die Handlung unnöthig; knüpfte den ersten an den dritten mit einigen Bruchstücken dessen an, der ausgemerzt worden war; und um die Einförmigkeit der auf einander folgenden Recitative und Arien zu unterbrechen, vereinigte man mehrere Scenen in dem Final=Quintette des ersten Actes, dem Hauptstücke des Werkes, welches wir Mozart zweifach verdanken, weil er es war, welcher den poetischen Stoff vorbereitete und die Partitur desselben schrieb. Mittelst dieser Abkürzung gewann die Fabel an Schnelligkeit und Interesse; die kreuzenden Partieen der vier Lieben-

den, welche sich stets bei Metastasio vorfinden, wurden weniger schleppend, und was das Wesentlichste ist, man führte in das Libretto die Ensemble-Scenen ein, die immer so günstig für die Entwickelung der großen Effecte der Bühnenmusik sind. Allein obschon der Rahmen auf diese Weise sehr verengt worden war, so blieb er doch noch ziemlich weit, und Mozart hatte nur achtzehn Tage, um ihn auszufüllen. Seine immer mehr abnehmenden Kräfte machten es ihm klar, daß die Sache für ihn unmöglich wäre, wenn er es unternehmen wollte, das ganze Werk in Mozart'schem Style zu schreiben. Zwischen diese traurige Ueberzeugung und gebieterische Verpflichtungen eingeengt, sah er sich in die Alternative versetzt, entweder ein mittelmäßiges Ganzes zu liefern, oder die Zeit und die Kräfte, die ihm geblieben waren, für einige auserwählte Scenen aufzusparen und den übrigen Theil des Geschäftes im laufenden Style der italienischen Musik abzufertigen. Die Wahl war nicht schwierig. Mozart schrieb **con amore** fünf oder sechs Piecen, welche Meisterwerke sind; bei den anderen Scenen, die er nur skizzirte, verwandte er verschwenderisch den Firniß des Zeitgeschmacks; und in Betracht des Drängens eines fast fabelhaften Termins, beauftragte er Süßmaier, die nicht obligaten Recitative zu schreiben, und behielt sich nur deren Durchsicht vor. Die Sage schreibt Süßmaier selbst die beiden Nummern des ersten Actes, die Arie der Vitellia: ***Deh si piacer mi vuoi*** und das Duett des Sextus mit Annius: ***Deh prendi un dolce amplesso,*** zu.

Diese vorläufigen Bemerkungen schienen mir für Jemand,

der die letzten dramatischen Arbeiten Mozart's richig beurtheilen will, unumgänglich nothwendig. Sie erklären und rechtfertigen die Widersprüche, zu welchen die *Clemenza di Tito* Veranlassung gegeben hat, je nachdem die Kritiker das Werk im Ganzen oder in seinen Einzelnheiten in's Auge gefaßt haben. In ihrem Ganzen ist sie unstreitig die wenigst vollkommene unter den sieben classischen Opern des Verfassers. Man hat bemerkt, daß im Allgemeinen die Instrumentation im Titus sehr arm im Vergleich mit den anderen Meisterwerken Mozart's erscheinen, was sehr wahr ist, und man hat hinzugesetzt, um die augenscheinliche Schwäche der beiden Tenorarien zu entschuldigen (die des Titus), daß sie für einen Sänger ohne Stimme geschrieben worden seyen, was mir aber durchaus nicht erwiesen scheint. Ich sehe im Gegentheil, daß eine dieser Arien: *Se all' Impero amici Dei* sehr schwierig zu singen ist, und daß alle drei für einen hohen Tenor geschrieben worden sind, folglich für einen Sänger, der Stimme und Mittel besitzen mußte. Die Kritik hat ferner die abgekürzten Dimensionen mehrerer Stücke hervorgehoben, wodurch sich eine ungestüme Ungeduld kundgebe, eine Arbeit zu beendigen, welche man nicht, so wie es seyn sollte, an's Ziel führen kann. Diese Bemerkungen meiner Vorgänger werde ich durch folgende zu vervollständigen suchen.

Bis dahin hatte Mozart in seinem Kopfe ein System für sich befolgt, welches die richtige und sehr schwierige Mitte hinsichtlich dessen, was man die lyrisch-dramatische Wahrheit nennt, zwischen den Italienern und Gluck befolgt. Obgleich er so viel als möglich die Interessen des Drama's mit denen der

Ausführung in Einklang zu bringen suchte, so setzte er nichts=destoweniger sein Interesse, als Meister, oder den Werth und die Bedeutung der Musik an und für sich selbst über alles Andere. Weder Gluck noch die Italiener hätten da=mals die Intention eines Stücks begriffen, wie z. B. das Allegro des Sextetts in Don Juan. Diese richtige Mitte und diese Suprematie, welche den speciellen Interessen des Componisten eingeräumt gewesen war, finden sich nur noch in einer ganz kleinen Anzahl von Scenen in *La Clemenza.* Die meisten Arien dieser Oper wurden nach den Kräften der Sänger gemessen, und zwar so, daß diese nicht das thun, was sie sollten, sondern nur was sie konnten. Was das Orchester anbelangt, so sehen wir dasselbe nur zu oft auf eine rein begleitende Harmonie beschränkt; die Gegensätze und Verbindungen der Figuren, welche die Instrumentation un=seres Heros auszeichnen, finden sich selten darin. Dagegen trifft man in Titus zwei Arien mit obligaten oder concer=tirenden Stimmen, des Clarinetts und des Bassethorns. Diese Arten von Duetten zwischen dem Sänger und einem In=strumente bringen zuweilen großen Effect hervor, aber sie sind bei der Bühnenmusik von keiner Bedeutung, wenn nicht die obligate Orchesterstimme in einem klaren und directen Rapport mit der Situation steht, welche sie nur in Art einer Anspielung, einer formellen oder im Texte mit inbegriffener dramatischer Intention anzudeuten dient, und auf diese Weise sich den allgemeinen Regeln des Accompagnements anschließt. Dann aber wird das Instrumental=Solo nie mit der Stimme zum Duett, wie in der Arie des Sextus: *Parto;* sondern

es entwickelt sich auf einer melodischen Anlage, welche jeden Gedanken an Concurrenz oder Nebenbuhlerschaft mit der Singstimme ausschließt. Dieser Art ist z. B. die Rolle, welche dem Clarinett in einer lieblichen Scene der Schweizerfamilie, der Viole, in einer bewunderungswürdigen Romanze im Freischütz, und dem Violoncello in der Arie der Zerlina: *batti, batti,* angewiesen ist.

Das, was wir so eben bemerkt haben, will mit anderen Worten sagen, daß die in der Eile entworfenen und ausgeführten Theile des Werkes nichts Anderes, als die musica seria des letzten Jahrhunderts sind, eine Musik, welche nicht die Gedanken des Libretto festknüpfte, sondern sie nur mit weichen Contouren umgab, und folglich ebensowohl auf etwas Anderes angewendet und mit ebenso viel Vergnügen im Concert als im Theater gehört werden konnte. Aber der Musiker hat nicht allein mehrere wahrhaft tragische Scenen des Stückes geschwächt, sondern er ist sogar so weit gegangen, da angenehm und süßlich zu werden, wo er pathetisch und furchtbar hätte seyn sollen; er hat sich bis zum formellen Widersinn hinreißen lassen. Eine so schwere Anschuldigung darf man nicht ohne Beweise machen. Die Arie des Sextus, an die man erinnert hat, liefert schon einen. Ich werde einen noch viel stärkern geben. Eben dieser Sextus wird vor Titus, seinen Freund, seinen Wohlthäter und seinen Richter geführt, den er hatte ermorden wollen. Der Schuldige spricht die furchtbaren Gewissensbisse aus, die ihn zerfleischen und verlangt als letzte Gnade eine schnelle Hinrichtung. Es gibt sicher nichts weniger Zweideutiges, als eine Situation dieser

Art. Nun, wenn Sextus, dessen Schwester der Kaiser im ersten Acte heirathen will, der mit so vieler kaiserlicher Gunst überhäufte Sextus seinen Herrn für *di tante grazie* (so viele Gnade) zu danken gehabt hätte, würde er wohl ein anderes Motiv gewählt haben als: *Tanto affano soffre un cuore ne si muove di dolor?* An was dachte aber Mozart, als er dasselbe wählte? Er dachte aller Wahrscheinlichkeit nach an die Signora Perini, eine gute Sängerin vielleicht, aber wahrscheinlich schlechte Schauspielerin, jedenfalls aber eine Frau, welcher die Rolle des Sextus bestimmt war. Auf Helden und tragische Verliebte, auf Verschwörer und Königsmörder, deren Partie im Contralt-Schlüssel geschrieben ist, sollten die Regeln der musikalischen Kritik nicht so streng angewendet werden, wenn es sich um dramatische Wahrheiten handelt, und so steht hier also Mozart außerhalb der Ursache.

Die Güte des Titus ist eigentlich im Grunde die Güte des Augustus, welche unter anderm Namen für die lyrische Scene arrangirt worden war. Titus, Sextus und Vitellia entsprechen genau Augustus, Cinna und Aemilia. Es fehlen dem italienischen Gedichte nur die Schönheiten der französischen Tragödie, ohne welche die Aehnlichkeit vollständig wäre. Die Geschichte ist für die Musiker eine ziemlich unproductive Mine, eine Wahrheit, welche in der Theorie auf so überzeugende Art bewiesen und in der Praxis so vollkommen anerkannt ist, daß heut' zu Tage die Oper Nichts mehr mit der Geschichte zu thun haben will, oder höchstens Namen und Episoden von ihr entlehnt, wie es Walter Scott in seinen

Romanen gehalten hat. Es ist in der That klar, daß Revolutionen, Eroberungen, Veränderungen der Dynastien, Hofintriguen sich ebensowenig mit der musikalischen Kunst vertragen, als Ehrgeiz und politische Interessen, die Hebel dieser Ereignisse. Man hat überdieß noch das Unpassende hervorgehoben, die großen Männer der Geschichte singend auf der Scene einzuführen; das ist allerdings und zwar in hohem Grade der Fall; aber warum? Warum sollen eben diese Männer, ohne gegen die Vernunft anzustoßen, das Recht haben, in Hexametern und in Jamben zu sprechen? Große Schriftsteller, welche Nichts von Musik verstanden, scheinen mir diese Frage nicht schlecht beantwortet zu haben. So behauptet unter Anderen Laharpe, daß der Sänger sich nie zu der Würde einer historischen Person erheben, noch sich mit derselben in der Einbildungskraft des Zuhörers identificiren könne, weil seine Kunst stets an seinen Stand erinnere. Dagegen wäre kein Wort zu erinnern, wenn Alexander durch eine Frau und Cäsar durch einen Castraten, im Cabaletten-Styl, mit vielen Rouladen und Fermaten ad libitum gesungen würde. Wenn man aber Sänger gehört hat, welche auf der Höhe ihrer Rolle stehen, so wird man zugeben, daß ein großer Tragöde, welcher die Musik wahrhaft tragisch singt, durchaus nicht mehr an seinen Stand erinnert, und daß er eben so viele, ja sogar noch mehr Illusionen hervorbringt, als der große Tragöde, der die schönsten Tiraden declamirt. Nach unserer Ansicht dürften die hervorragenden Personen der Geschichte darum in Versen sprechen, weil den Heroen der Handlung und des Gedankens die Verse diese

doppelte moralische Ueberlegenheit bewahren können. In der Musik tritt aber nicht derselbe Fall ein, und zwar aus dem Grunde, weil diese sich nicht direct an die Intelligenz und das Gedächtniß der Zuhörer wendet und folglich eben diese Männer nur in Gefühlshelden zu verwandeln vermag. Licinius, ein Triumphator in der Phantasie, erscheint in einigen Scenen der Vestalin erhaben. Das ist aus dem Grunde, weil wir keine andere reale Größe an ihm kennen, als die Macht seiner Liebe und die Majestät seines Zornes. Cäsar würde in denselben Scenen durchaus nicht an seiner Stelle zu seyn scheinen.

Das Libretto der *Clemenza* entging übrigens den wesentlichen Inconvenienzen der historischen Gattung. Die Fabel und die Hauptpersonen (die leidenschaftlichen Personen darin) sind beinahe alle erfunden. Titus selbst nahm und konnte in der Musik nur einen untergeordneten Rang einnehmen. Er besitzt alle Tugenden, was ein großes Glück für sein Volk ist, und keine Leidenschaft, was kein Glück für unsern Maestro war.

Nachdem wir auf diese Weise die Kritik gehörig geübt haben, suchen wir, um billig zu seyn, uns zu überzeugen, daß nach *Idomeneo* und *Don Giovanni* keine Oper unseres Verfassers so erhaben dramatische Schönheiten in sich schließt, als eben diese *Clemenza di Tito*, welche von einem Kranken in achtzehn Tagen geschrieben wurde, und 26 Musiknummern enthält! Wir werden unsere Prüfung auf die Hauptstücke beschränken, welche für die schönsten Situationen com-

ponirt wurden, und auf die einzelnen Schönheiten, welche in den anderen weniger vollendeten Scenen zerstreut sich vorfinden.

Die Reihe der Meisterwerke beginnt mit der Ouverture, deren Verwandtschaft wir an anderm Orte mit der von *Idomeneo* bereits anerkannt haben. Sie ist, wie diese letztere aus einem Guß, ohne weitere Einleitung, heroisch von Anfang bis zu Ende, aber bei Weitem besser durchgearbeitet, und von einem viel glänzendern und mehr modernen Heroismus, Allegro, CDur 4/4. Bald hört man die melodischen Töne des Triumphs, welche uns die combinirten Solo's der Blasinstrumente zutragen; bald ist es der Tumult des Kampfes, zu welchen die *Tutti* auf die hitzigste Weise unter sich führen. Mozart wolle an das große Bild Rom's erinnern, als Besiegerin der Welt durch die Waffen und vielleicht auch an die kriegerischen Vorgänge des Titus Vespasianus, welcher der Besieger und die Geißel Juda's war, ehe er den glorreichen Beinamen: *Amor et deliciae humani generis* verdiente. Die Schlacht ist in dem Mittelsatze enthalten, in welcher die Modulation Schlag auf Schlag rasch, heftig, unbestimmt, mit scharfen Dissonanzen vermischt, fällt, wie man es häufig in den Werken der instrumentalen Schule unserer Tage trifft. Hier verhält sich aber die Sache nicht ganz ebenso. Die gegenwärtigen Componisten moduliren zu häufig nur um des Vergnügens der Modulation willen; bei ihnen folgen sich die Accorde auf eine Weise, daß das Ohr darüber erstaunt und zuweilen davon verletzt wird, wie es die Neuerer des siebenzehnten Jahrhunderts thaten; sie folgen sich willkürlich in anarchischer Unordnung, ohne einem

über ihnen stehenden Gesetze der Composition zu gehorchen, welches sie leitete. Mozart geht aber nie auf dieselbe Weise zu Werke, selbst wenn seine Modulation auf die rascheste und kühnste Weise wechselt. So fängt das Bruchstück, welches uns beschäftigt, mit dem Motiv der Ouverture in *Es* reproducirt an, und von da gelangen wir nach dreißig Tacten in EDur durch die dazwischenliegenden Tonarten. Warum scheint diese so rasch dahineilende Modulation dennoch den einzigen ihr zustehenden Gang zu befolgen? Weil das in kanonischer Form zwischen den Orchesterstimmen getheilte Thema mit einem Gegensubjecte kämpft, das stärker wie dasselbe ist, das ihm immer auf den Fersen sitzt, das es von der Melodie in den Baß und vom Baß in die Melodie verfolgt, je nachdem der Flüchtling in dem einen oder in der andern eine Zufluchtsstätte gefunden hat. Gegen das Ende tritt noch eine dritte, große und kriegerische Figur dazwischen, welche man bereits in der ersten Hälfte der Ouverture gehört hat. Das modulatorische Ungestüm und das außerordentliche Feuer, welche diese herrliche Composition des Mittelsatzes auszeichnet, erscheinen auf diese Weise als das Resultat einer eben so gewandten als glänzenden Combination dreier Thema's, von denen zwei, voll Leidenschaftlichkeit und Feindseligkeit, das dritte tyrannisiren und es nöthigen, ganz ihrem despotischen Willen sich zu unterwerfen. Es liegt also hier ein hinreichender musikalischer Grund vor, der nicht allein die hastigen Gänge der Modulation rechtfertigt, sondern einen hohen technischen Werth einem Werke verleiht, das ohne denselben durchaus keinen gehabt hätte.

Eine andere Beziehung, welche zwischen Idomeneo und Titus wahrgenommen werden kann, ist die, daß die Arien der beiden Opern (die der Elektra ausgenommen) alle einen italienischen Zuschnitt haben. In Idomeneo streben aber die Arien mehr nach dramatischem Ausdrucke und erreichen denselben häufiger. Dagegen sind die Arien in Titus von weit überlegenerm, idealem Ausdrucke; im Allgemeinen sind sie rein von veralteter Form und reproduciren Nichts, als den wesentlichen Charakter der italienischen Musik, welcher dieselbe stets am Leben erhalten wird: Wohlklang, Lieblichkeit, Glanz, fester, anmuthiger und gewählter Gang, mit einem Worte die vollkommene Singbarkeit dieser Musik.

Die Vergleichung der Clemenza und der Zauberflöte, Werke, die sich durch die Daten berühren oder selbst vermischen, wie man im ersten Theile gesehen hat, bietet Analogieen einer andern Art und von weit höherm Interesse. Wir erkennen sichtbar die Spuren derselben moralischen Einflüsse darin. Einige der ausgezeichnetsten Gesänge in Titus gehören ebenfalls der Kirche an, und der elegische Ton darin läßt ebenfalls jenen andern Seelenzustand erkennen, welcher auf die Stunden der melancholischen Exaltation folgte und einen ruhigen und inspirirten Blick über die Grenzen des irdischen Horizonts uns zu werfen erlaubte. Die merkwürdigen Anspielungen auf das damals so nahe Ende des Componisten fehlen in dem Libretto der *Clemenza* ebenfalls nicht, und es ist wohl nicht nöthig, hinzuzusetzen, daß diese Texte unter die gehören, welche Mozart mit der meisten Inspiration und dem meisten Genie wiedergegeben hat. Wenn Sextus,

welcher glaubt, den Gang zur Hinrichtung antreten zu müssen, von Vitellia Abschied nimmt, hat ihm Metastasio Worte in den Mund gelegt, welche ich sehr wenig römisch, dagegen aber außerordentlich romantisch für einen kaiserlichen Poeta finde.

Se al volto mai ti senti.
Lieve aura che s'aggiri
Gli estremi miei sospiri
Quell' alito sarà.

Ganz der Gedanke der Abendempfindung. Man kann sich denken, daß Mozart denselben gut wiedergegeben hat; er hat vergegenwärtigt, was der Dichter nur von der Zukunft voraussetzte. Die handelnde Person ist bereits nicht mehr auf dieser Welt. Ihre Stimme hat keine Thränen mehr; ihr von der Materie, von Leiden freies Wesen, von nun an ganz Harmonie und ganz Liebe, umschwebt gleich einem Abendlüftchen Diejenigen, welche weinend zurückgeblieben sind.

Vitellia's Arie, Nr. 23, mit obligatem Bassetthorn, die schönste des Werkes und auch eine der schönsten, die Mozart geschrieben hat, enthält eine Anspielung derselben Art. Diese Bemerkung wurde schon vor mir gemacht: *non più di fiori vaghe catene etc.* und dann:

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggo la morte
Ver' me avanzar.

Mozart sah ebenfalls das düstere Bild zwischen ihm und der Jahreszeit der Blumen sich erheben, welche nur auf seinem Grabe neu erblühen sollten. Es gibt wenige uns be-

kannte Gesangstücke, in welchen so viele edle musikalische Ideen sich vereinigt finden, als in dieser Arie, wenige, deren Charakter schwieriger zu erklären ist. Wenn sie Nichts, als dramatisch wäre, so wäre sie nur traurig und kurz, sie ist aber lang und hat zwei Tempi, weil der Componist die Worte in's Unendliche wiederholt und sie willkürlich vermischt nach den rhythmischen Convenienzen ihrer Perioden, nach italienischer Weise, was an und für sich ein ziemlich zerstörendes Verfahren des Drama's ist; mag, wer da will, Mozart einen Vorwurf darüber machen, daß er die Verse Metastasio's wie einen alten Fetzen zerrissen hat, wir vermögen es nicht. Die Arie ist so wundervoll schön, die Klage ist in dem freien Spiele der Phantasie des Musikers so köstlich begründet, der unausgesprochene Sinn des Motivs*) steht so hoch über dem der Worte, die Gänge des obligaten Instruments wiederholen in so sanftem Echo die Vocalsätze, indem sie dem Gedanken mit so vielem Zauber vorausgehen, oder denselben commentiren, das Ganze athmet eine so erhabene ideale Größe, daß man in Wahrheit ein Barbar seyn müßte, wenn man wollte, daß Alles dieß im Interesse einiger poetischer Gemeinplätze nicht existirte.

Andererseits ist es wahr, daß diese bezaubernde und göttliche Arie sehr schlecht oder eigentlich gar nicht den Charakter der Vitellia ausdrückt, welcher der einer Närrin und eines

---

*) Eines dieser Motive (Tact 101. des Allegro) hat in dem Buffo-Duett in Robert der Teufel eine Stelle gefunden mit einigen harmonischen Modificationen zwar, die es aber keineswegs verbergen.



Ungeheuers ist. Einer Närrin, weil sie sich einbildet, Erbansprüche auf den Thron des Kaisers zu haben, wie wenn das römische Reich, eine moderne Monarchie, auf das Princip der Legitimität gegründet gewesen wäre; ein Ungeheuer, weil sie die Leidenschaft eines Mannes mißbraucht, den sie nicht liebt, um ihn zum Mord des Kaisers anzutreiben, den sie liebt, oder den sie wenigstens sehr geliebt haben würde, wenn Titus sie zu seiner Gattin hätte machen wollen. Diesen Charakter in der Musik vollständig wiederzugeben, war rein unmöglich. Alles, was der Componist hätte thun können, wäre gewesen, dieser Person eine große Energie der Gefühle zu verleihen, wie Donna Anna, und der Wuth, wie Elektra. Es scheint aber, daß die dahinschwindende Kraft Mozart's die Malerei eines während zwei Acten aufrecht erhaltenen energischen Charakters nicht zugelassen habe. Ein einziges Mal erinnert Vitellia entfernt an die Tochter des Commandeur's in dem bewunderungswürdigen und pathetischen Terzett: *Vengo! aspettate!* was übrigens nicht einmal ein Terzett, sondern nur eine Arie mit Beiziehung zweier begleitenden Stimmen ist. Die Situation an sich selbst ist sehr schön. Sextus, besiegt durch das blutdürstige Bestürmen seiner Geliebten, ist hingegangen, das Verbrechen zu vollbringen. Noch eine Stunde und die Welt wird ihre Wonne verloren haben. Die grausame Frau erwartet unter Bangigkeiten und Gewissensbissen den Ausgang ihres Complotts, als Publius und Annius erscheinen, um ihr anzuzeigen, daß der Kaiser statt Berenice sie zur Gattin gewählt habe. Welch' ein Augenblick für Vitellia! Sie sieht ihre heißesten Wünsche

durch ihren eigenen Fehler vernichtet, die in diesem Augenblicke in Erfüllung hätte gehen sollen. Metastasio drückt ihre Verzweiflung durch einen Ruf nach Einem aus, der sie nicht mehr hören konnte: *Sesto! Sesto!* ein erhabener Schrei von Wahrheit und Schmerz. Diesmal war der Aufruf des Dichters hinreichend mächtig, um den Zauber der krankhaften Eindrücke, welche auf dem Genius des Musikers lastete, zu brechen. Mozart erhob sich in seiner ganzen Größe und erreichte den Standpunkt der Situation. Metastasio's Apostrophen donnerten in pathetischen Schlägen wieder; Vitellia widerrief ihre Rache fast mit derselben befehlshaberischen Autorität, mit welcher Donna Anna noch vor Kurzem die ihrige angerufen hatte; das Orchester aus einer langen Lethargie erwacht, war wieder Mozartisch geworden, und nimmt einen vom Vocalgesange unabhängigen Gang an, um den Effect besser zu unterstützen; endlich herrschte das erhabene Tragische auf der Scene. Dieses Stück wäre ein vollkommenes Meisterwerk, es würde sich den pathetischsten Stücken in Don Juan nähern, wenn die unbedeutende und süßliche Melodie der beiden anderen Stimmen es nicht ein Wenig an den Stellen schwächte, an welchen sie eintreten.

Die Partie der Vitellia umfaßt einen Umfang von zwei Octaven und einer Quinte, zwischen dem tiefen G und dem hohen D. Sie verlangt also einen doppelten Stimmumfang, wie ihn offenbar die Signora Marchetti-Fantozzi hatte, für welche die Partie componirt worden war.

Unter den drei Duetten in dieser Oper geben wir entschieden dem zwischen Servilia und Annio den Vorzug: *Ah*

perdona al primo affetto; es ist sehr einfach, sehr kurz, sehr melodisch und voll der begeistertsten Zärtlichkeit. Das Duett: *Deh prendi un dolce amplesso,* welches man Süßmaier zuschreibt, hat auch seine Reize, aber der Componist hat dem süßen Kusse nur 20 Tacte eingereiht. Es waren zwei Männer, die sich umarmten. Andere Stücke ermüden die Aufmerksamkeit der Zuhörer kaum mehr.

Die Ensemble-Scenen beschränken sich auf zwei Terzette und ein Quintett. Wir haben bereits den Anfang eines dieser Terzette in Erinnerung gebracht: *Se al volto mai ti senti,* dessen Andante besser ist, als das Allegro. Man kann dasselbe von dem Andern sagen: *Questoè di Tito il volto?* zwischen Sextus, Titus und Publius. Das erste Tempo Larghetto, SDur $^4/_4$, ist vollkommen schön. Es ist ein Dialog in gedehnten Perioden, in welchen die Stimmen sich nicht vereinigen, aber in welchen sich nach und nach die Empfindungen des von Scham und Gewissensbissen niedergedrückten Schuldbeladenen, der großmüthige Schmerz des Kaisers, wie er die durch das Verbrechen so veränderten Züge seines Lieblings sieht und die Gemüthsbewegung, welche der Anblick eines vor seinen Richter geführten Königsmörders verursacht, sich ausdrücken. Sextus Rede, welche das Stück eröffnet, spricht sich in der Figur eines gebrochenen Tremolo aus, auf welches Tonfälle in Sechzehnteln im Basse und in den Violinen während des Beiseite-Singens des Publius folgen. Ein bewunderungswürdiges Accompagnement! Welche Größe und welch' tragischer Adel liegt in dem Befehle sich zu nähern: *Aviccina ti non m'odi,* welchen Titus dem Schuldigen er-

theilt und wiederholt, und welch' tief ergreifender Pathos in dem Satze: *O voce che piombami sul core!* Wie sehr entspricht dieser Dialog dem Charakter plastischer und idealer Einfachheit, welche in der Kunst der Alten vorherrschte. Nie vielleicht erinnerte die tragische Muse besser an den antiken Schmerz und legte den Kothurn mit mehr Majestät an. Wir hätten ebenfalls Alles in dem zweiten Tempo, Allegro, gelobt, sowohl die Zierlichkeit des Rhythmus als die doppelte Anlage der Melodie und die Anmuth der Nachahmung, wenn nicht Alles der Art wäre, daß man es eben so gut anderen sehr verschiedenen Situationen anpassen könnte.

Das Quintett dient als Finale des ersten Actes und krönt das ganze Werk, dessen unsterbliche Ehre es ausmacht. Lassen wir zuerst den Signor Maroli oder vielmehr Mozart selbst Gerechtigkeit wiederfahren, nach dessen Gedanken der Dichter das Libretto Metastasio's umarbeitete. Man kann sicher nicht mehr Bühnenkenntniß zeigen, noch ein tragisches Finale mit mehr Verständniß und Glück anordnen. Die Scene stellt das Forum bei Nacht vor, welches bald die Flammen des brennenden Capitol's erhellen, Sextus eröffnet das Finale durch einen Monolog, in welchem er sich mit dem Gedanken des Vatermordes vertraut zu machen sucht; die anderen Personen kommen nach und nach auch herbei, die einen von Gewissensbissen zerfleischt, die anderen von Abscheu und Schrecken erfüllt; der Mörder geht ab und zu, als neuer Orestes mit den Furien hinter seinen Schritten; der Aufruhr tobt um den Platz herum, und das römische Volk, der Chor, läßt das Geschrei der Verzweiflung hören, welches

die erste Rolle in dieser zugleich epischen und tragischen Handlung spielt. Es kann nichts Schöneres und Musikalischeres geben. Mozart blieb als Componist nicht hinter dem Mozart, dem Ordner des Libretto, zurück. Seine eigenen poetischen Gedanken belebten, erwärmten, inspirirten ihn und zwar dergestalt, daß nie eine grandiosere Conception der Bewunderung von Menschen geboten worden ist, welche glücklich genug organisirt sind, um in demselben Grade die beiden vollständigsten Formen künstlerischer Poesie zu fühlen, und welche hinreichend gute Richter sind, um die Mittel einer Verbindung zwischen zwei Poesieen zu würdigen, in welchen der Beitrag der einen nicht dem der andern geopfert werden darf, sondern welche im Gegentheile die Totalität ihrer Kräfte vereinigen müssen. Dieß ist ohne Widerspruch das vollendetste Schauspiel. Man bemerke auch, wie sehr ein Vertrag auf dieser Basis der Gleichheit, zwischen dem Drama und der Musik, in dem Finale des Titus unumgänglich nothwendig war. Die Tragödie allein wäre nicht mit allen den Gedanken, die es enthält, fertig geworden. Sie hätte die fünf Personen sprechen und handeln lassen; was hätte sie aber mit dem römischen Volke, diesem großen, diesem Hauptacteur gemacht? Sie hätte es dem Chorführer anempfohlen. Unglückliches Volk!

Nach den obligaten Recitativen der Donna Anna hat Mozart kein schöneres geschrieben, als das, welches dieses Finale durch den Monolog des Sextus eröffnet. An der Stelle, in welcher der Verräther, durch die Macht seiner Erinnerungen gezwungen, alle Tugenden des Fürsten aufzählt,

den er zu ermorden im Begriff steht, läßt der Componist das Tempo ralentiren; das Recitativ wird beinahe ***arioso.*** Das ist der repräsentative Styl, die sprechende Musik des siebenzehnten Jahrhunderts in ihrer höchsten Vervollkommnung.

Das Allegro des Quintetts wurde trotz seines außerordentlichen scenischen Effects und der lärmenden Bewegung, die darin herrscht, thematisch construirt. Die Einheit der Composition ruht in einem Vocalsatze, der in verschiedenen Tönen, Majore und Minore, reproducirt wird, und welchen die Personen nach Maßgabe ihrer Ankunft auf der Scene in Angriff nehmen. Unter diese edel pathetischen, obgleich immer melodischen Sätze fallen herzzerreißende Ausrufungen des Chors hinter den Coulissen. Man hört sie gleich dem Todesschrei einer Bevölkerung, unter deren Schritte die Erde sich zu einem ungeheuern Grabe geöffnet zu haben scheint. Die ganze Masse des Orchesters bricht sich in donnernden Schlägen an den Accorden der Verzweiflung, welche man Anfangs von Zeit zu Zeit hört, und welche zusammen ein schmerzvoll gedehntes Ah! hören zu lassen scheinen! Weil diese Ausbrüche auf verschiedenen Harmonieen der verminderten Septime stattfinden, so bringen sie jedesmal eine neue Tonart hervor; die Stimmen des Volks nähern sich allmälig immer mehr; die Accorde des Chors werden häufiger und folgen sich zu zwei und zwei: Ah! Ah! Dieß ist die technische Disposition dieses Allegro. Der Effect ist über alle Beschreibung erhaben. Man muß diese Musik so ausgeführt gehört haben, wie sie es seyn muß, durch Subjecte, die gute Schauspieler

und gute Sänger sind, unterstützt durch einen zahlreichen und trefflichen Chor und mit passender In-Scene-Setzung.

Mozart ließ sich anscheinend zuweilen von einem wunderbaren Geiste zum Paradoxen hinreißen. Welcher Musiker, frage ich, hätte sich einfallen lassen, das Finale durch ein Andante zu schließen, ohne daß sich Etwas, wenigstens dem Anscheine nach, in der Situation geändert hätte. Wer hätte nicht vorausgesehen, daß der mächtige Eindruck des lebhaften Tempo's sich auf diese Weise verlieren, und die tausende zum Applaus erhobenen Hände wieder auf die Knie der Zuhörer zurückfallen würden. Mozart kümmerte sich nicht im Geringsten darum, sondern hielt mitten im Allegro inne, um zwei oder drei Linien des einfachsten Recitativ's zu schreiben, worauf er sein Andante ganz ruhig wieder anfing. Er wußte sehr gut, was er that. Sein Gedanke war kühn, aber nicht paradox; ja sogar weit davon entfernt, er war vollkommen richtig. Die Situation schien nicht verändert, wie wir gesagt haben; materiell nicht, dagegen aber psychologisch in hohem Grade. Als zu Anfang des Finale's Sextus sich entfernt, um sein Opfer zu treffen, ist die Verschwörung bereits ausgebrochen, das Capitol steht in Flammen; das Volk, welches die Ursache und den Zweck dessen, was es sieht, nicht kennt, durchrennt unter Ausrufungen des Schreckens die Stadt. Sobald aber Sextus im Glauben, daß das Verbrechen vollendet sey, zurückkehrt, muß die Nachricht der vermeintlichen Ermordung des Titus bereits mit Blitzesschnelligkeit in ganz Rom verbreitet seyn. Das Volk weiß jetzt Alles, und weil der erste Eindruck eines großen öffentlichen Elends die Geister betäubt,

so muß ein allgemeiner Abscheu, der Anblick erblaßter und unbeweglicher Gestalten, eine Art moralischer Lähmung in der Musik sich ausdrücken. Dieses Raisonnement gehört nicht mir, sondern Mozart. Das Andante ist demnach Nichts, als eine strenge Folgerung und zugleich eine eclatante Rechtfertigung. Es ist noch erhabener, als das Allegro.

Hier ist der Plan der Vocal-Anlage anders vertheilt. Der Chor, welcher auf der Scene anlangt, begnügt sich nicht mehr mit Ausrufungen, sondern er läßt regelmäßige und vollständige Sätze hören: *Oh nero tradimento! Oh giorno di dolor!* und durch das Sprechen mit den handelnden Personen bildet sich ein anderer Chor. Eine dritte Gruppe aus Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken bestehend, schlägt während der Pausen der Stimmen einen kriegerischen und traurigen Rhythmus an. Man hört die Todtenglocke der öffentlichen Glückseligkeit anschlagen, die mit Titus zu Grabe gegangen ist. Von dem Tacte an, in welchem Vitellia und Servilia die tonische Leiter hinaufsteigend das Ces erreichen: *Oh — gior — no — di — do — lor,* ist der Dialog des Doppelchors mit einer Kunst eingetheilt, deren Geheimniß unser Heros von Niemandem geerbt, das er aber auch Niemandem vermacht hat. Dreimal fällt die Cadenz, welche das Ohr erwartet, auf suspendirende und zerreißende Accorde, so daß diese einzige und merkwürdigste aller Perioden erst mit dem zweiundzwanzigsten Tacte zum Schlusse gelangt. Die Pauken ertönen dumpf auf diese Schlußcadenz, die Schreckensrufe dieser verderblichen Nacht verlieren sich unmerklich in den Schatten derselben. Nie wurde die Ma-

jestät des Schreckens und der tragische Jammer auf der musikalischen Scene weiter getrieben.

Es bleibt uns noch übrig, die vereinzelten Chöre der Oper in Betracht zu ziehen. Die Nr. 5., der ein sehr schöner Marsch vorausgeht, ist ein Jubelchor, bei'm Wiedererscheinen des Titus auf der Scene; er ist majestätisch und glänzend. Die Nr. 15., ein mit Soli vermischter Chor, will wenig bedeuten. Die Nr. 24., die durch ein Ritornell sich der großen Arie der Vitellia anschließt, ist ein sehr bemerkenswerthes Stück, ein Meisterwerk, bei dem wir uns aufhalten müssen. Das Theater stellt den Platz vor, auf welchem Sextus und seine Mitschuldigen hingerichtet werden sollen. Der Senat und das römische Volk nehmen die Stufen eines ungeheuern Amphitheaters ein; überall sieht man Adler, Fasces, Beile und andere Waffen. In Roth gekleidete Henker erwarten die Verurtheilten. Es schien uns nothwendig, diese Decoration in Erinnerung zu bringen, um dadurch den Chor Nr. 24. ganz verständlich zu machen, der Titus begrüßt und ihm Glück wünscht, durch den Schutz der Götter gerettet worden zu seyn, während der Kaiser anlangt und mit seinem Gefolge vorüberzieht.

Das Glück der Römer, wie sie den wiedersehen, den sie bereits beweint, und welchen eine Art von Wunder ihnen wieder zurückgegeben hatte, unter Umständen, wie wir sie oben beschrieben haben, darf nicht in Ausbrüchen geräuschvoller Heiterkeit sich kundgeben. Die Gemüther Aller leiden noch unter dem Einflusse des furchtbaren Attentats, welchen die Vorbereitungen zur Hinrichtung der Verschworenen mit erneuter

Stärke in Erinnerung bringen. Es soll Blut vergossen werden, gleichviel wessen. Fließt es, damit den Gesetzen Genüge geschehe, so verhüllen sich die Bilder der Gottheiten und schwermüthige Gedanken verbreiten ihre Schatten auf dem Antlitze des Menschen, bei'm Anblicke des feierlich verhängten Todes. Daher schreibt sich der eigenthümliche Charakter dieses Stücks. Die ursprüngliche Melodie ist im Orchester, eine ernste und beharrliche Figur, welche sich, nach Art eines Gegensubjects und einer Umschreibung, gegenüber den Stimmen des Chors entwickelt, die der Composition einen Beigeschmack von Kirchenmusik gibt. Die ganze melodische Anlage ist so gewählt, so positiv, daß die Harmonie von selbst daraus hervorzugehen scheint. Ja, aber nicht die, welche Mozart dabei angepaßt hat; man fleht zu den Göttern, man beglückwünscht den Kaiser und preis't seine Tugenden, welche ihn den Unsterblichen gleich machen. Aber die Götter haben noch nicht wieder ihre Blicke dieser Erde zugewendet, welche der abscheulichste Verbrecher so eben in Schrecken gesetzt hat, und dessen Blut dieselbe bald röthen soll; und die Begeisterung der Herzen für Titus stößt vermöge eines feierlichen Gedankens, von dem sich die Menge nicht trennen kann, auf einen gewissen Widerstand. Die Harmonie ist noch nicht das, was sie natürlicherweise seyn sollte; es scheint gleichsam ein harmonischer Vorbehalt in ihr zu liegen. Hindernde oder retardirende Noten, welche man hier mit so vieler Hartnäckigkeit gegen den vollkommenen Accord kämpfen und ihn in verminderte, von der Septime und anderen zufälligen Harmonieen überwältigten Terzen verändern

steht, ziehen sich von Anfang bis zu Ende durch die Piece. Jedermann kann sich überzeugen, wie sehr dieses harmonische Kunstwerk, mit einer gewählten und originellen Modulation combinirt, den erhabenen Ernst des Stückes erhöht, wie sehr es die Bedeutung und den Werth desselben vermehrt.

Der letzte Chor Nr. 26., der nach Art eines Finale's abgetheilt ist, gäbe einen glücklichen und bewunderungswürdigen Gegensatz zu dem vorhergehenden. Titus verzeiht: ***Sia noto a Roma ch'io son lo stesso e ch'io tutto so, tutti asolvo et tutto oblio.*** Diese am Schlusse eines Recitativs ausgesprochenen Worte waren für den Componisten gleichsam ein *fiat lux*. Götter und Menschen mögen sich jetzt freuen. Sextus, auf die Kniee niederfallend, beginnt das Finale. Titus antwortet ihm in einem andern Solo, welches neue Dankesbezeugungen herbeiführt, *a trè*, worauf die handelnden Personen und der Chor in Masse den Satz hören lassen: ***Eterni Dei! vegliate su i sacri giorni suoi,*** welcher in CDur, auf der gehaltenen hohen Dominante, unterstützt von sämmtlichen Kräften des Orchesters, bei'm Donner der Pauken und den jubelnden Fanfaren der Blechinstrumente ertönt. Eine Anrufung von solcher Mächtigkeit und solcher Erhabenheit mußte, das ewige Himmelsgewölbe durchbrechend, im Olymp gehört werden und die Götter zum Antheile an der Freude der Menschheit geneigt stimmen.

Aus unseren Bemerkungen geht hervor, daß nicht Alles in der *Clemenza di Tito* gleich vollkommen ist, und wenn ein aufrichtiger, aber unparteiischer Bewunderer Mozart's heut' zu Tage genöthigt ist, dieß einzugestehen, so wird ihn

wenigstens nichts hindern, anzuerkennen, daß es schwer seyn dürfte, eine heroische Oper würdiger zu eröffnen, als durch die Ouverture zu Titus; sie besser zu unterbrechen, als durch das Quintett des ersten Actes, und sie besser zu schließen, als durch das Chor-Finale des zweiten. Diese Stücke, so wie die letzte Arie der Vitellia und der vorletzte Chor finden entweder keine Aequivalente im Mozart'schen Repertorium, oder stehen weit über all' Dem, was man ihm gegenübersetzen könnte.

Mozart hat sieben Opern geschrieben, die Versuche seiner Kindheit und seiner ersten Jugend nicht mit eingerechnet. Sieben und nicht mehr, und die Sterne, aus denen diese glänzende Plejade besteht, wurden auf eine Weise ausgewählt, daß ihre Gruppe nicht nur alle bekannten Gattungen der dramatischen Musik des achtzehnten Jahrhunderts abspiegelt, sondern daß sie auch zugleich die neuen Wege beleuchtet, auf welchen das musikalische Drama unserer Tage gehen sollte. Man überzeuge sich selbst. *Idomeneo* gehört der Mythologie, Titus der Geschichte an, zwei Minen, aus denen Dichter und Componisten ehemals alle ihre Productionen der seriösen Gattung zogen. Figaro gehörte der Natur seines Gedichtes nach der französischen komischen Oper, der Komödie mit Gesang an, welche in der Regel um so mehr in der Musik verderben wird, je besser das Stück als einfache Komödie gewesen wäre. Mozart war der Erste, der diese Regel zu Schanden machte und zeigte, wie man Dinge der Art angreifen müsse, wenn man sie durchaus machen wolle,

ohne dabei in das Vaudeville oder in die Komödie mit Arietten zu verfallen. — Die Entführung ist die glänzende Initiative der deutschen Schule, in einem Zweige der Theatermusik, in welchem sie bis jetzt die wenigst ausgezeichneten Werke zählt. Dieses Gedicht, das weit lyrischer als die Mehrzahl der französischen Komödien mit Arietten, und viel vernünftiger als die meisten der italienischen Buffo-Libretti ist, zeichnete den künftigen deutschen Textmachern den Mittelweg zwischen dem Uebermaße von Prosa und von Unverstand vor, den sie von da an allgemein verfolgt haben. Seinerseits gab Mozart den Musikern das erste Beispiel einer gemischten und romantischen Oper, in welcher der edle, leidenschaftliche und heroisch-abenteuerliche Charakter der Hauptpersonen, mit der gewöhnlichen Natur der Buffo- und Subaltern-Gestalten die glücklichsten Gegensätze im musikalischen Drama abgibt.

Es handelte sich noch darum, eine Gattung von Buffo-Oper zu liefern, der einzigen wahrhaft guten und wahrhaft dramatischen Theatermusik, welche vor Gluck und Mozart in der Welt bekannt war. Als der Fall eintrat, die Musik den Anforderungen eines rein literarischen Werkes anzupassen, welches nicht für dieselbe gemacht worden war, so spielte der Zufall Mozart das epigrammatischste von allen, d. h. die wenigst musikalische unter allen französischen Komödien, die Hochzeit des Figaro, in die Hände, und die Lösung dieses undankbaren Problem's verlieh der modernen Oper ihren Zuschnitt und ihre Verhältnisse. Als es sich aber im Gegentheil darum handelte, eine Buffo-Oper zu componiren,

ein Schauspiel, in welchem nach stillschweigender Uebereinstimmung die Musik Alles und die Worte Nichts sind, so lieferte derselbe Zufall dem Componisten ein Libretto, *Cosi fan tutte,* das einfältigste und leerste unter allen bestehenden oder möglichen italienischen Libretti. Lauter Typen, wie man sieht.

Idomeneo, die Entführung, Figaro, *Cosi fan tutte,* und Titus umfassen also alle poetischen und musikalischen Formen der Oper des letzten Jahrhunderts. Weil aber alle diese Werke durch ihren Styl neu waren und auf verschiedenen Wegen zu einer allgemeinen Umformung der Kunst führten, so mußten sie uns die Tradition der Vergangenheit bewahren, und werden ewig als Denkmale einer Epoche dienen, über deren lyrisch-dramatische Productionen, sowohl in Italien als in Deutschland die Zeit mit ihrer Sichel und ihrem Schwamme der Vergessenheit gefahren ist. Gluck's französische Opern stehen allein noch neben den Mozart'schen Partituren aufrecht da, auf den Ruinen jenes Zeitalters der Theatermusik, welches mit Monteverde beginnt und mit dem Tode unseres Helden schließt.

Aber welche Gattung, oder vielmehr welche lyrisch-dramatische Tendenz war der Initiative des großen Reformators allein vorbehalten? Brauche ich es wohl zu sagen: die wesentlichst musikalische und die vor ihm wenigst bekannteste aller Tendenzen: die des Wunderbaren. Ehemals war das Wunderbare in der Oper eine Schaustellung, die keinen Anklang fand, ein kindisches Schauspiel, mit welchem die Musiker

Nichts zu thun haben wollten*). Mozart verlieh dieser Phantasmagorie eine Seele, diesen Geistern zum Lachen ein reales und poetisches Leben; er schuf die Gattung, vor welcher alle anderen Gattungen erblassen sollen, die romantische Oper auf das Wunderbare im Gefühle gegründet, die musikalische Uebersetzung des Wunders für die Augen dargestellt auf der Scene.

Indem das Wunderbare aus der Sphäre des Decorateurs, des Maschinisten, des Costümmachers in die des Componisten überging, konnte sich dasselbe musikalisch unter zwei entgegengesetzten Aspecten wie in der Poesie produciren: unter einem mächtigen und furchtbaren und unter einem lachenden Aspecte, bei der Beleuchtung eines phantastischen Lichtes. Damals war aber die Theorie der neuen Gattung noch unbekannt, weil die Gattung selbst noch gar nicht bestand; alle großen Spectakel-Opern entnahm man der Mythologie und der alten Geschichte, aus denen der musikalische Romantismus sich niemals herauswinden konnte. Es war wieder dem

*) Man könnte mir die höllischen Chöre von Gluck entgegenhalten. Der der Furien in *Iphigénie en Tauride* ist allerdings bewunderungswürdig und sehr tragisch, aber er hat nicht das Gepräge des Wunderbaren, jenes ganz specielle Gepräge, welches die phantastischen Scenen in Don Juan und in der Zauberflöte an sich tragen, und welches seitdem Carl Maria v. Weber, Spohr, Meyerbeer, und andere deutsche Musiker nachgeahmt haben. Der Beweis, daß Gluck diese Art von Effecten weder gekannt noch geahnt hat, ist Diana's Erscheinung bei der Entwickelung eben dieser Iphigénie in Tauride. Nichts läßt die Anwesenheit einer übernatürlichen Erscheinung fühlen. Die Göttin spricht einige Sätze in sehr gewöhnlicher Recitativ-Form aus und verschwindet.

Zufalle vorbehalten, die Entdeckung herbeizuführen. Zwei Gedichte fallen Mozart in die Hand, denen ihre Verfasser nicht einmal einen passenden Namen zu geben wissen*). So fremdartig waren sie, daß mit denselben keine der damaligen musikalischen Notabilitäten sich hätte befassen wollen. Eben diese fremdartigen Libretti enthalten nun gerade den doppelten Keim des Wunderbar-Romantischen. Mozart übertraf sich in *Il Don Giovanni* und in einigen Scenen in der Zauberflöte, wie er alle gestorbenen und lebenden Componisten in seinen anderen Opern übertroffen hatte; und dieses Glück verdankte er einer schlechten Fabel des 16. Jahrhunderts und den ungeräumten Hirngeburten Schikaneder's. Viele Componisten haben mehr als hundert Opern geschrieben, ohne je aus den beiden Gattungen der italienischen-dramatischen Musik, dem Seriösen und dem Buffo herauszutreten. Gluck's Meisterwerke beschränken sich auf die lyrische Tragödie, Mozart aber umfaßt alle bekannten Gattungen des musikalischen Drama's in sieben Opern: die er nicht auswählte, sondern die ihm der Zufall in die Hände spielte!!!

Ehemals hielt die Kritik für eine Pflicht, und für ganz passend, in Klagen über Operntexte auszubrechen, welche ein unglücklicher und wie immer blinder Zufall dem Verfasser des Figaro, Don Juan, und der Zauberflöte auferlegt haben.

---

*) Don Giovanni wird: ***Dramma giocoso*** und die Zauberflöte: große Oper kurzweg genannt.



„Beklagen wir den grossen Mozart, dass er genöthigt gewesen ist, seine göttliche Musik an dergleichen Sujets wegzuwerfen.“ Was meinst Du, verehrter Leser? Kommt Dir der Zufall wirklich auch so unglücklich und so blind vor, wie man es behauptet?

Die Ouverture zur Zauberflöte.

Die Zauberflöte trägt in dem authographischen Kataloge das Datum vom 17. Juni 1791. Die Ouverture wurde aber erst gegen Ende Septembers, d. h. nach der *Clemenza di Tito* componirt; aber der chronologische Grund ist es nicht hauptsächlich, welcher uns veranlaßt hat, sie in unseren Analysen zu trennen. Weit wichtigere Rücksichten verlangten einen besondern Artikel für das Werk, das wir zu prüfen im Begriffe stehen.

Vor Allem ist es gar nicht nöthig, daß man die Ouverture zur Zauberflöte als integrirenden Theil des Drama's betrachtet, das sie eröffnet. Sie kann nicht einmal als solcher betrachtet werden, aus Gründen, die ich anführen werde. Ein Musiker, welchem es mit seiner Arbeit Ernst ist, sucht immer leicht erkennbare Rapporte zwischen den Hauptgedanken des Libretto und der introducirenden Symphonie aufzustellen. Er bemüht sich, die Zuhörer auf den Inhalt des Stückes vorzubereiten, sie zum Voraus durch eine Reihenfolge von rein musikalischen Eindrücken mit der Sphäre des Gefühls oder der Gefühle die vorherrschen, vertraut zu machen; das ist der Zweck der dramatischen Ouverture. Er

ist derselbe für Alle. Obgleich die Mittel der Ausführung natürlicherweise einer unendlichen Mannichfaltigkeit, sowohl in der Idee als in der Form fähig sind, so können sie doch auf einen einzigen Unterschied zurückgeführt werden. Entweder faßt man das Opern-Sujet im Ganzen, oder in seinen Einzelnheiten auf. Im erstern Falle beschränkt sich die Instrumentalmusik darauf, den Hauptcharakter des Drama's wiederzugeben, oder sie ahmt das Drama in ihrer Weise, ideal, mit voller Freiheit, ohne Rücksicht auf den Gang der Handlung, ohne Etwas von dem Körper des Werkes zu entlehnen, nach. Ein Instrumentist von Wissen und Genie wird selbst zu deutlich ausgesprochene Aehnlichkeiten mit den Formen des Vocalgesanges vermeiden, er wird sein analoges Gebäude auf unabhängige Gedanken aufführen, auf Thema's, deren Entwickelungen und Modificationen, Verbindungen oder Kämpfe des Drama verallgemeinen und die charakteristischen Typen der Personen und Situation ohne Beimischung der Zufälligkeiten und Individualitäten zeigen werden. Nach unserer Ansicht ist diese Form der Ouverture, welche man die dramatisch-thematischen nennen könnte, die ausgezeichnetste, aber auch die schwierigste von allen. Es gibt Wenige außer Mozart, die sich darin ausgezeichnet haben. Uebrigens besitzen wir andere Werke, von einer weniger strengen Einheit und einer weniger gelehrten Arbeit, als die Mozart'schen Ouverturen, welche aber ebenso der abstracten Allgemeinheit des Drama's entsprechen, und welche gleichfalls Meisterwerke sind. Wir brauchen nur an die Ouverturen Cherubini's zu erinnern, die schönsten vielleicht, welche unser

Jahrhundert hervorgebracht hat, an die von Beethoven, an einige von Mehul, von Winter, von Spontini, von Spohr, an die einiger anderen weniger berühmten oder jüngeren Meister. Was die dramatischen Symphonieen der zweiten Kategorie betrifft, die nämlich, welche das Libretto in seinen scenischen Einzelnheiten umfassen und verfolgen, so ist dieser Gebrauch ziemlich modern. Man macht sie aus Auszügen aus der Partitur, aus Motiven der Oper, welche man gewöhnlich aus den hervorragendsten Stellen des Stücks auswählt, und sodann das Ganze mit einigen Nebengedanken zusammenflicht. Diesen gebührt, wie ich meine, ohne Zweifel der Beiname Programm-Ouverture. Das Andante der Ouverture zu Don Juan, das übrigens Nichts als die Introduction der Symphonie ist, gehört in diese Classe, ebenso das Andante der Ouverture zu *Così fan tutte*. Das schönste, vollständigste und auf die gewandteste Weise ausgeführte dramatische Programm ist die Ouverture zum Freischütz.

Es gibt Opern, die keine eigentliche Ouverture, sondern nur eine kurze instrumentale Introduction haben, die mit der ersten Scene verbunden ist. Robert der Teufel gibt dafür einen Beleg. Ouverturen dieser Art im Kleinen lassen sich auch zuweilen mit vielem Erfolge in den Zwischenacten anbringen, wie z. B. in Joseph und im Wasserträger.

Wenn man recht nachsucht, so findet man noch eine vierte Art, eine Oper zu eröffnen. Man macht nämlich gar keine Ouverture. In Moses hat Rossini diese Form gewählt, die unbestreitbar die expeditivste, wenn auch nicht die schwierigste und beste ist.

Alle dramatischen Symphonieen, ich verstehe darunter die guten, haben folglich das unter sich gemein, daß sie, aus den Inspirationen des Sujets hervorgegangen, als integrirende Theile der Oper betrachtet werden müssen, für welche die Verfasser sie geschrieben haben. Es fragt sich nun, in welcher der vier oben aufgezählten Classen man die Ouverture zur Zauberflöte einzureihen habe; welcher Art ihre allgemeinen oder speciellen Beziehungen zu dem Libretto seyen. Sie hat deren keine, und zwar zuerst aus dem Grunde, weil Nichts sich nie auf Nichts beziehen kann. Wenn man aber auch annähme, daß Schikaneder's Stück irgend Etwas bedeutet hätte, so würde die Ouverture, so wie sie ist, in keinem Falle weder den Gedanken noch die Einzelnheiten reproducirt haben. Sie ist eine Fuge, und eine Fuge ist immer zu unbestimmt in ihrem analogen Ausdrucke, als daß sie sich auf eine klare und positive Weise unter den Sinn irgend eines Drama's beugen ließe. O unberechenbare Macht des Zufalls! Werfen wir uns vor Dir zu Füßen, und beten wir Dich an. Als Mozart von Prag nach Hause kam, und sich gedrängt sah, eine Oper zu beendigen, welche nur noch auf die Ouverture wartete, um aufgeführt zu werden, überlegte er, wie er diese Ouverture zu machen habe. Er findet, daß keine der für Werke dieser Art bestehenden und gebräuchlichen musikalischen Formen für ein Stück passen, das keine poetische Form besitzt. In der Verzweiflung wählt er eine veraltete und seit langer Zeit deßhalb verlassene Form, weil dieselbe ein unübersteigliches Hinderniß den Anforderungen der Theatermusik entgegensetzte. Er wendet sein

ganzes unermeßliches Genie und seine contrapunctische Gelehrsamkeit an, um diese veraltete und widerstrebende Form zu verjüngen, und siehe da, aus diesem Nothbehelfe entsteht das außerordentlichste und glänzendste aller Meisterwerke, und das geschieht gerade aus dem Grunde, weil das Gedicht der Zauberflöte weder Kopf noch Fuß hat. Der Leser wird nicht daran zweifeln, wenn er folgende Stelle liest, welche ich dem musikalischen Lexikon von Koch, dem Artikel „Ouverture" entnehme.

„Im Allgemeinen bedeutet dieses Wort jedes instrumentale Stück von einiger Ausdehnung, welches zur Ouverture oder Introduction einer Oper, einer Cantate, eines Ballets u. s. w. dient. Im engern Sinne bedeutet es eine besondere Gattung von Symphonie, die französischen Ursprunges ist, und die namentlich Lulli die charakteristische Form verdankt, welche sie auszeichnet. Die Art von Ouverturen fangen mit einem nicht zu langen Grave $^{4}/_{4}$ an, von majestätischem, feierlichem und belebtem Charakter, worauf eine Fuge folgt, deren Tempo rasch, und deren Rhythmus dem Ermessen des Componisten anheimgestellt ist. Gewöhnlich ist es eine freie Fuge, welche in ihren Unterbrechungen von mehreren Nebengedanken durchzogen wird, welche alle nicht unmittelbar aus dem Thema und dem Gegen-Subjecte entspringen *), und welche die Orchesterstimmen häufig in der Weise von Solo's vorführen."

Diese Beschreibung enthält Wort für Wort den technischen Plan unserer Ouverture. Koch setzt noch hinzu:

*) Häufig waren diese Nebengedanken Tanz-Arien.



„Während der letzten 25 Jahre des siebzehnten Jahrhunderts wurde diese Gattung von Compositionen in Deutschland eingeführt, wo sie Telemann mit vielem Fleiße und Sorgfalt ausbildete. Hasse, Graun und andere Componisten, welche um die Mitte des letzten Jahrhunderts berühmt waren*), wandten ebenfalls diese Form in ihren Opern an. Gegen das Jahr 1760 fing man an sie mehr und mehr zu verlassen, so daß heute (1802) man die nach diesem Muster ausgeführten Werke unter die veralteten Compositionen rechnen kann. Unter den Modernen hat Mozart in seiner Ouverture zur Zauberflöte diese Form aus der ungerechten Verachtung vollständig errettet, in welche sie gefallen zu seyn schien."

Diese scheinbare Verachtung war aber nicht so ungerecht, weil aus dieser unzählbaren Menge von Introductionen nicht ein Muster vorhanden ist, welches würdig gewesen wäre, der Nachwelt die Erinnerung an diese Gattung zu bewahren. Kannte das musikalische Publicum Deutschland's im Jahre 1791 viele Ouverturen von Lulli? Kannte es die von Telemann besser, eines viel neuern Musikers, und der nach Gerber's Behauptung deren mehr als 600 gemacht hat; sprach man selbst von den Ouverturen Händel's? Ich glaube es nicht. Warum sollte also Mozart, der kühnste und fruchtbarste unter den Neueren, er, der die wahre Gattung der dramatischen Symphonie auf den höchsten Grad von Vollkommenheit gebracht hat, warum sollte er, sage ich, um ein Jahrhundert rückwärts schreitend, auf eine Erfindung Lulli's,

---

*) Der Verfasser dieses Artikels hätte Händel vor allen Andern nennen sollen.

eine gothische Form zurückgekommen seyn, welche das Drama abstößt, wenn er nicht erkannt hätte, daß das Libretto Schikaneder's, d. h. das Nichts, seiner Seits die Mittel eines allgemeinen Ausdrucks zurückstoße, durch welche allein das Orchester die Natur des Schauspiels zum Voraus anzeigen kann und darf. Mozart hätte allerdings eine Programm-Ouverture machen können; aber dieses Mittel hätte er sicher verachtet, wenn er es gefunden oder gekannt hätte. Die Unverträglichkeit dieser Weise mit dem Geiste seiner instrumentalen Werke erscheint zu klar.

Ein Mitarbeiter der musikalischen Zeitung in Leipzig hat nichtsdestoweniger zwischen der Ouverture und der Oper Zauberflöte jenen directen Rapport entdecken wollen, der mir immer entgangen ist. Er sagte: „daß Mozart als er eine Fuge componirte, all Das, was vom Tempel sey, gedacht habe, und daß hernach das Thema auf das Geplauder des Vogelfängers anspiele.“ Trotz aller Achtung, welche ich diesem Schriftsteller schulde, muß ich doch bemerken, daß hierin ein augenscheinlicher Widerspruch liegt. Wenn die Fuge an den Tempel erinnern soll; wie konnte dann das Sujet, das Wesen eben dieser Fuge, zugleich an das Geplauder eines schlechten Buffo, wie Papageno einer ist, erinnern? Die Wahrheit ist, daß Nichts weniger der Kirchenmusik gleicht, als unsere Ouverture, so sehr sie auch Fuge ist. Sie bezieht sich ebensowenig auf den Vogelfänger, dessen dramatische Wichtigkeit ungefähr dieselbe ist, wie die der musikliebenden Löwen und Affen in der Oper. Welche unbegreifliche Zerstreuung hätte den Componisten Tamino und Pa-

mina, die Helden des Drama's vergessen lassen, die deren Abenteuer und Liebe das Sujet ausmachen, wenn überhaupt von einem Sujet hier die Rede seyn kann. Springt nicht in der Ouverture der *Nozze* der listige Figaro vor dem Zuhörer herum und höhnt denselben? Findet man nicht den Verführer so vieler Schönen, den Mörder des Commandeurs, der uns durch seine galanten Heldenthaten bezaubert und durch sein klägliches Ende vor Schrecken starr macht, in der Ouverture zu Don Juan? Sehen wir nicht die flatterhaften Liebenden in der Ouverture zu *Così fan tutte* herumschwirren. Und endlich in der zu Titus, was hören wir Anders in unsere Ohren donnern, als die großen Waffenthaten des römischen Feldherrn? Das Princip, welches verlangt, den Sinn der Ouverture auf den Helden des Stückes oder auf die Haupthandlung des Drama's zu beziehen, ist so natürlich, so vernünftig, daß man nicht erräth, warum Mozart, welcher es bis dahin immer beobachtet hatte, in der Zauberflöte sich davon entfernt haben sollte. Er entfernte sich aber nicht davon, weil er schon zum Voraus auf jede positive Analogie Verzicht geleistet hatte. Ich sage positiv, denn wenn man eine suchen wollte, die nicht aus einer willkürlichen Auslegung hervorginge, welche der musikalische Sinn eines jeden Hörers augenscheinlich Lügen straft, so würde man wohl eine finden, die aber so unbestimmt und von einer so ausgedehnten Allgemeinheit wäre, daß das Eigenthumsrecht des Stückes an die Ouverture dadurch nicht besser hergestellt wäre. Das Wunder macht die Basis der Oper aus; sie bildet aber auch den Charakter der Symphonie, und das ist die einzige

Beziehung, die zwischen ihnen besteht. Sie ist sehr weit, wir wiederholen es, so weit, daß die Ouverture zur Zauberflöte jeder andern Oper ebenfalls dienen könnte, die sich auf ein rosenfarbenes Wunder gründet.

Ich glaubte nicht genug Aufmerksamkeit und Raum dem Beweise dieser auffallenden Thatsache zugestehen zu können, daß, wenn nur ein Schatten von gesundem Menschenverstande in Schikaneder's Stücke läge, das erstaunenswürdigste Meisterwerk Mozart's gar nicht existirte und einer der authentischsten Titel seiner irdischen Mission verloren wäre.

Groß in allen Dingen, im Contrapuncte, wie in der Melodie, mußte Mozart natürlich der stricten Fuge die vorziehen, welche man die freie nennt, und welche, die Vermischung der beiden entgegengesetzten Style zulassend, ein unbegrenztes Feld der Universalität seines Genius eröffnete. Seine schönste Arbeit in dieser Gattung war das Finale der Symphonie aus C gewesen. Viele Liebhaber finden, daß alle Fugen sich gleichen. Das wird aber sicher Niemand von dem Finale der Symphonie noch von unserer Ouverture behaupten; denn diese beiden Werke haben nicht mehr Aehnlichkeit unter sich, als mit den Tausenden von Fugen, die ihnen vorangegangen oder gefolgt sind, und man könnte sie nur in soweit mit einander vergleichen, um deren absoluten Contrast um so mehr hervorzuheben. Das Finale beruht auf vier rivalisirenden Thema's, deren Combination unwiderstehlich und vor Allem das Bild eines riesenhaften Kampfes hervorrufen. Der strenge Geschmack, die originelle Herbe des Contrapunctes läßt sich darin in vielen Stellen finden, und die harmo-

nische Gährung, welche aus dem Zusammenstoße dieser feindlichen Elemente entsteht, und welche dem Ohre des Kenners so sehr zusagt, ist für die Mehrzahl der Dilettanten nur ein Mißklang ohne Sinn, wie ich mich persönlich zu überzeugen genugsam Gelegenheit fand. Es liegt kein leichter Ohrenkitzel darin. Das Werk scheint sich eben so sehr an die kritische Intelligenz als an die Phantasie Dessen, der es hört, zu wenden; und wenn es wenige Compositionen gibt, welche einen durch ihre Größe und ihre Kraft bis auf diesen Grad ergreifen, so gibt es vielleicht keine, welche zu ihrem richtigen Verständnisse eine ausgebildetere musikalische Einsicht verlangt.

Wenn man das Gegentheil von dem annimmt, was so eben gesagt worden ist, so wird man eine ganz genaue Idee von der Ouverture haben. Diese hat nur ein Thema, und eben in der Entwickelung dieses einzigen Themas erscheint das Wissen des Componisten noch viel bewunderungswürdiger, wenn es möglich ist, als es in den ungeheuersten Bewegungen des Finale's gewesen war. Zwischen dem Thema und dem Gegen-Subject besteht nicht ein Schein von Kampf, ja nicht einmal ein Schatten von Opposition. Alles ist rein und klar. Alles ist himmlisch in der Harmonie dieser Fuge, Alles strahlt im melodisch'sten Glanze, Alles darin ist Genuß, Wohlklang, Entzücken, unaussprechlicher Zauber, sowohl für den gelehrten Musiker, als für die gewöhnlichen Liebhaber, mit einem Worte für sämmtliche musikalische Ohren. Mozart wollte, daß die Einleitung in das Stück die Aufmerksamkeit mit einer zugleich feierlichen und mystischen Autori-

tät und mit dem eclatantesten Wohlklange anbefehlen solle, wie wenn das langsame Tempo einem sagte: Bereitet Euch vor, Etwas zu vernehmen, was Ihr noch nie gehört habt, und was Euch Niemand wieder zu hören geben wird.

Es wäre ein Irrthum, wenn Einer glauben wollte, daß der in seiner Art einzige Wohlklang und der magische Zauber, welche aus dem Allegro eine für Jedermann entzückende Musik machen, bloß daher rühren, weil die Bedingungen des fugirten Styls darin gemildert worden sind; mit anderen Worten, weil das Werk keine stricte und regelmäßige Fuge ist. Das Werk ist so gelehrt als irgend eines aus einem Kopfe hervorging, der von Nichts als von dem doppelten Contrapunct und dem Kanon wissen wollte. Mozart hat dem Hauptgesetze der Gattung noch die Einheit des Gedankens hinzugefügt. Obgleich diese Fuge frei ist, so ist sie doch beinahe ohne Unterbrechung; sie wurde allein mit dem Subject gemacht; das Subject verläßt einen nicht einen Augenblick. In der Fuge hört man es als *Dux* und *Comes;* in dem melodischen Theile der Ouverture begleitet es die Gesangsätze, welche nach Art der Solo's erscheinen, und ihr Bild ist es wieder, welches mehr oder weniger in Bruchstücken die Tutti des Orchesters reproduciren. Ohne das Subject wäre keine der geringsten Einzelnheiten des Werkes denkbar! Dieses Thema ist ein wahrer Zauberer, es besitzt die Gabe, sich bis in das Unendliche zu verwandeln. Es nimmt alle Formen an; es sprüht in Funken, es löst sich in rosenfarb-schimmernde Tropfen auf, rundet sich ab, zerstreut sich in Perlenregen, strahlt in Diamanten und fließt über die grüne Fläche der

Felder in emaillirtem Blumenteppiche hin; oder steigt es als leichter Dunst in die oberen Regionen. Wie verschiedenartig auch der Glanz dieser phantastischen Schöpfungen ist, welche sich durch dasselbe hindurch ziehen, so ist es ihm doch nicht gegeben, sich ganz seiner originellen Form zu entkleiden. Mag es als Irrlicht oder als donnerndes Meteor erscheinen, so erkennen wir, die hellsehenden Zuschauer, es immer wieder. Wenn sein Bild nur wenig oder gar nicht verkleidet ist (das heißt, so lange die Composition Fuge bleibt), so regenerirt es sich immer von selbst wieder, wirft sich zurück und verbindet sich in's Unendliche; es schleicht sich überall in Begleitung einer andern untergeordneten Form (das Gegensubject) ein, welche wie der Gevatter oder um ehrerbietiger zu sprechen, wie der Famulus des Magiers, ebenso gewandt sich verwandelt, wie er. Auf einmal jagt es aber in einer Menge kleiner Parcellen auseinander. Eine bezaubernde, glänzende Erscheinung tritt an seine Stelle. Wahrhaftig, das ist es nicht mehr! Es ist es noch immer; man betrachte es nur genau und man wird die Trümmer seiner ursprünglichen Form, nach allen Richtungen geworfen, im Raume erzittern und gleichsam einen Lichtkreis um die Erscheinung ziehen sehen, in welche es einen Theil seiner Substanz verwandelt hat. (Die Solo's accompagnirt durch die Bruchstücke der Fuge.)

Mit einem Male ist Alles verschwunden. Eine ernste und feierliche Aufforderung dreimal in denselben Ausdrücken wiederholt, ein peremtorischer Wille, vor welchem die Macht des Nekromanten sich beugen muß, hat den Zauber zerstreut. Das magische Schauspiel ist zu Ende? Nein, sondern nur der

erste Act. Unser Kobold von Thema muß das Princip der Progression des Interesses kennen; wie soll es aber bereits dargestellte Wunder noch steigern? Wir werden sehen. Das Allegro beginnt wieder und das Subject kommt zurück, diesmal aber unter einer ganz andern Physiognomie, in B-Moll verkleidet. Das Gegen-Subject nimmt ebenfalls eine neue Form und einen neuen Gang an; hier beginnt der Mittelsatz und wir dringen in das Heiligthum des Zaubers ein, welchen man mit dem matten und sanften Feuer eines Mondregenbogens beleuchtet glauben möchte. Woher kommen alle diese Syrenenstimmen, die auf unbekannte Worte singen? An welchem Firmamente glänzen jene Sterne, die sich in melodischen und mystischen Constellationen in der Flöte und im Fagott gruppiren, welche in den Saiteninstrumenten munkeln und in den Oboen wie ein langer Lichtschweif hervortreten. Die Wonne eines unauslöschlichen übernatürlichen Genusses dringt in die Seele und liebkos't sie von allen Seiten. Bald beleuchtet der hellste Tag die Scene. Das Thema sammelt sich in einem Brennpuncte, und das Gegensubject, das seine Strahlen nach allen Weltgegenden auswirft, läßt ein Feuerwerk losbrechen, dessen Petarden, Raketen, Granaten, römische Lichter nach und nach losgehen, in die Höhe steigen, krachen, prasseln, blenden, erlöschen und im Herabfallen einen mit einem Funkenregen übergießen, so daß man nicht mehr weiß, wohin man sich wenden soll. Die Varianten des Thema's fliegen überall hin, vermischt mit den Pinçen dieses magischen Feuerwerks, oder wenn man lieber will, dieses glänzenden Nordlichtes. Einige Fragmente der ersten Hälfte der Ouver-

ture erscheinen hierauf wieder, jedoch mit Veränderungen, wohlverstanden, denn so wenig es in der Natur des Subjectes liegt, sich je ganz verbergen zu können, so daß man es nicht mehr aufzufinden vermag, eben so wenig vermag es einen Augenblick sich ganz gleich zu bleiben. Der Schlußsatz in melodischem Style und mit einem crescendo anfangend ist von einem grandiosen und originellen Effect voll Widerhall und Majestät. Es kommt Etwas herbei, Etwas, was Anfangs klein ist, was aber mehr und mehr anschwillt, und bald zu einem enormen Volumen gelangt, und über die Zuhörer seine riesigen Flügel schwingt, welche gleich dem Orkane brausen. Mitten in dem heftigsten Sturme ertönt die Erinnerung an das Thema gegen den Schluß durch das lärmende Unisono des ganzen Orchesters.

Auf diese Weise wurde die Ouverture zur Zauberflöte die Krone der ganzen Instrumentalmusik, nunc et in secula.

Sprechen wir nun von der psychologischen Bedeutung des Werks; sie läßt sich aber kaum auf positive Weise in dieser Beziehung commentiren. Der Gedanke der anderen Ouverturen Mozart's erklärt sich immer auf untrügliche Weise durch den Inhalt des Gedichtes. Hier haben wir aber wesentlich reine Musik, eine Musik, die sich in ihrer Entwickelung und ihren Effecten durch keine vorher bestimmte Bedingung begrenzt sieht. Der Commentar eines solchen Werkes wird immer richtig seyn, wenn jeder beim Hören sich das ausmalt, was er Bezauberndes dabei gefühlt und Köstliches geträumt hat. Vielleicht werden die individuellen Glossen in dieser Beziehung bei den Menschen nicht so sehr von ein-

ander abweichen, bei welchen der poetische Instinct am sichtbarsten durch eine lebhafte harmonische Tendenz sich kund gibt. Vielleicht fände man, daß unsere Ouverture eine analoge Wurzel in den Träumen der Kindheit habe, welche sich dem Alter der Reife nähert, wenn die Vernunft noch nicht ganz die Schaale durchbrochen hat, die Leidenschaft noch schläft, bereits aber am Erwachen ist, und die Phantasie mit ihrer Vorliebe für das Wunderbare beinahe ohne Controle vorherrscht. Jedes Alter hat, wie man weiß, seine charakteristischen Träume, welche sich in den anderen Lebensaltern nicht zeigen. Wer von uns wäre so unglücklich, ganz die Erinnerung an die Träume verloren zu haben, welche er im Alter von 9 und 12 Jahren hatte; wer sollte alle diese lieblichen Bilder, die ihn damals umschwebten, ganz aus der Erinnerung verloren haben? Aber Niemand wird auch die bitteren Täuschungen vergessen haben, welche auf das Erwachen folgten, und die Thränen, welche das Kissen des Kindes benetzt haben, das aus seinen entzückenden Träumen gerissen wurde!

Hier wirft sich eine Frage von höchstem Interesse auf. Wie konnte eine Fuge, und zwar der gelehrtesten eine, sich mit dem Charakter hinreißender Bezauberung verschmelzen, die man darin findet? Darauf wissen wir keine Antwort. Wir können zwar wohl sagen, daß der Fund des Subjects einer jener Glücksfälle des Genius war, die aber so selten sind, daß sie vielleicht selbst dem Genie nicht zweimal aufstoßen. Im Grunde hätte ein Dorforganist ebensowohl wie Mozart die vier Tacte des Themas auffinden können. Was

hätte er aber damit gemacht? Eines jener contrapunctischen Skelette mit zwei oder drei Beinen, wie Beethoven sie im Scherze in den Bemerkungen nannte, die er auf den Falz seiner Studien schrieb. Die Perle würde sich für den Hahn in ein Hirsenkorn verwandelt haben. Ich gehe noch weiter und frage, ob unter allen alten und modernen Contrapunctisten sich einer fände, der hinsichtlich dieser Perle nicht ein Hahn gewesen wäre? Bach hätte eine Bach'sche Fuge, Händel eine Händel'sche Fuge daraus gemacht, woraus sehr schöne und sehr gelehrte Werke entstanden wären, welche die Kenner höchlich bewundert, an denen aber die Profanen wenig Geschmack gefunden hätten, die aber stets Fugen in den Ohren der ganzen Welt geblieben wären. Der einzige Steinschneider, der fähig war, die Perle auf eine Weise herzurichten, daß Jedermann, d. h. alle Ohren ihren unschätzbaren Werth erkennen konnten, nannte sich Mozart. Er war es auch, der sie fand.

Es darf nicht übersehen werden, daß der materielle Effect viel zur Popularität dieses Wunderwerkes beitrug. Wenn auch die Instrumentation unserer Tage einige Fortschritte hinsichtlich der Symphonieen und Ouverturen vor Mozart gemacht hat, so wurden diese Fortschritte in jeder Beziehung von der Ouverture der Zauberflöte überholt. Zuerst hat Mozart sämmtliche Instrumente darin vereinigt, welche zu Ende des letzten Jahrhunderts in dem Orchester verwendet werden konnten; er hat die Zahl der Stimmen auf mehr als zwanzig gebracht, etwas, was er nie zuvor in irgend einer seiner Instrumental-Composition gethan hat. Eine noch wich-

tigere Ausnahme ist die, daß die Blasinstrumente ebenso beschäftigt sind, wie das Quartett, wenn sie nicht gar noch mehr zu arbeiten haben. Endlich hat Mozart in keinem seiner anderen Werke weder die tonischen Farben mit so vieler Annehmlichkeit und Verführung verbunden, noch die Rollen der Symphonie auf eine den speciellen Talenten der Handelnden mehr anpassende Weise vertheilt. Von den Violinen und Flöten an, bis zu den Pauken sind alle beständig auf die vortheilhafteste Weise verwendet. Und darin liegt, wie wir sagten, der ganze Fortschritt des jetzigen instrumentalen Systems: ein blendender Wohlklang, eine tiefberechnete Kenntniß des materiellen Effects und das Verleihen einer Wichtigkeit für die jüngeren Orchester-Instrumente, die Blasinstrumente nämlich, welche mehr als ein Jahrhundert lang den Saiteninstrumenten untergeordnet gewesen waren. Man studire die Gänge und Combinationen unserer Ouverture und man wird finden, daß sie als Muster gedient haben für die reichst instrumentirten Compositionen Beethoven's und anderer weit neuerer Meister.

Dieser Art war die letzte weltliche Arbeit Mozart's*), die letzte und wunderbarst vollkommene hinsichtlich des Styls. Seit Jahren schon erbleichte die Lebensflamme auf der Stirne des jungen Mannes und erlosch in seinem Busen. Die pro-

*) Wir zählen zwei Piecen nicht, wovon die eine aus Gefälligkeit, die andere gelegentlich gemacht wurde: ein Clarinett-Conzert für Stadler und eine kleine maurerische Cantate, welche unter den Nummern 144 und 145, die letzten in dem Autographen-Kataloge, verzeichnet stehen.

ductive Kraft des Künstlers war ebenfalls in der Abnahme, obgleich viel langsamer und beinahe unmerklich. Aber diese erlöschende Flamme scheint auf einmal einen neuen Glanz um sich zu werfen; diese geschwächte Kraft überströmt auf einmal mit einer Entwickelung von Pracht und Phantasie, an welche selbst Mozart seine Bewunderer noch nicht gewöhnt hatte; der Schwan hat den Abschiedsgesang angestimmt; der Sterbende spricht seine novissima verba aus, wie sich die Alten ausdrückten, erhabene Worte, in welchen der Geist Mozart's, zur Hälfte aus seiner Hülle befreit, uns erscheint, als wenn er bereits sich zu verklären anfinge, und welche Jeder in dem *Requiem* und in der Ouverture zur Zauberflöte hört, die dessen glänzendes und unsterbliches Vorspiel war. Das Bild des Paradieses verbindet sich mit den Bildern auf dem Todtenbette!

Außer dieser biographischen Bedeutung des Schwanengesanges hat die Königin der Fugen noch eine andere, welche ihr eine ewig denkwürdige Stelle in den Annalen der Kunst anweis't.

So wie Mozart das poetische Leben unter allen seinen Phasen in der größten seiner Opern zusammengefaßt hatte, so hatte er auch die Gesammtheit seiner Natur hinsichtlich der Mittel des musikalischen Ausdrucks, der gleichsam die äußere Manifestation der Natur war, darin gesammelt. *Don Giovanni* bezeugte im Großen die irdische Mission unseres Heros in den Augen der ganzen Welt; eine summarischere und speciellere Rechnungsablage vor den Leuten der Kunst mußte auch die Allgemeinheit des Mozart'schen Styls in

technischen und historischen Beziehungen zusammenfassen. Wie lauteten die Verhaltungsvorschriften des prädestinirten Musikers? Die Ernte der Jahrhunderte zu sammeln, und sie in der Gegenwart, der Vergangenheit und Zukunft der Musik zu vereinigen. Getreu diesem Befehle und am Ende seiner Laufbahn angekommen, scheint Mozart für die Musiker in Noten einen Bericht von etlichen und zwanzig Seiten abgefaßt zu haben: über die Weise, in welcher er die Instructionen der Vorsehung erfüllt hatte. Wir finden darin die klarste Melodie, den idealsten Sinn, die einschmeichelndsten Resultate des materiellen Wohlklanges, die glänzendste Instrumentation, neue und ewig moderne Effecte, im Verein mit der strengen antimelodischen und antiausdrucksvollen Form der alten Fuge. Noch mehr, Alles dieß wurde streng aus dieser Form hergeleitet; ohne diese wäre Alles Nichts gewesen. Auf diesen etlichen und zwanzig Seiten wurde das Grundgesetz jedes Kunstwerkes: Einheit und Mannichfaltigkeit mit einer so absoluten Macht von Zusammendrängung und Ausströmung in Strahlen beobachtet, daß sich keine zwei Combinationen darin finden, deren Aehnlichkeit bis zur Identität ginge, und nicht eine, in welcher man nicht denselben schöpferischen Gedanken zurückstrahlen sähe.

Ich schließe meinen Artikel mit der Angabe einer ohne Zweifel ziemlich seltsamen Thatsache. Jedermann weiß, daß die Nachahmung sich an Meisterwerke macht, gerade wie die Würmer an die Früchte, um sie, soweit es ihnen möglich ist, zu verderben. Wenn ein Schriftsteller oder Künstler großen Succeß in der Welt erlangt, so sieht man sogleich eine Legion

von Plünderern auf dieselben Gedanken und Formen dieses Künstlers und Schriftstellers sich werfen, an denen sie das Jägerrecht üben, um sie zum Ekel zu verkauen und wieder zu kauen. Das dauert so etwa fünf, zehn und mehr Jahre. Kein Geist ist originell, kein Talent schön genug, welchen diese Gedankendiebe nicht am Ende reellen Eintrag in der Vorliebe des Publicums thun. Man hat uns auf diese Weise Byron und Walter Scott, Beethoven und Rossini, den Letztern namentlich verdorben. Mozart mußte mehr wie irgend ein Anderer den Unternehmungen dieser Gladiatoren ausgesetzt seyn; aber seine Waffenrüstung, welche bis einschließlich der Ferse in die Wasser des Styx getaucht war, erlaubten ihm, sich besser zu vertheidigen. Es gibt keine Werke, seyen sie alt oder neu, der Kirchen-, Kammer- und Theater-Musik angehörig, welche Mozart so gleichen, wie alle unsere italienischen Opern Rossini und eine so große Anzahl unserer Symphonieen, Terzett's, Quartett's, Quintett's für Violine und Piano Beethoven gleichen. Wenn es also den Nachahmern bis jetzt nicht gelungen ist, Mozart zu nahe zu treten, so ist es sicher nicht ihr Fehler. Alle seine klassischen Productionen waren und sind noch heut' zu Tage eine unerschöpfliche Quelle des Plagiat's. Nun komme ich aber an die sonderbare Bemerkung, zu welcher ich gelangen wollte. Ein einziges Meisterwerk Mozart's, ein einziges, das gewiß nicht das Geringste in der Meinung der Kenner, noch dasjenige ist, welches dem musikalischen Publicum Europa's am Wenigsten zusagte, blieb von allen Versuchungen der Nachahmung verschont; es flößte selbst dem Geiste der

Nachahmung Furcht ein, dem verwegensten und unverschämtesten aller Geister. Die Ouverture zur Zauberflöte, denn von dieser spreche ich, erhält sich seit einem halben Jahrhunderte in gleicher und wachsender Gunst, überall da, wo es ein halb Dutzend Liebhaber und ein vollständiges Orchester gibt; mit ihr werden sehr häufig die ausgewähltesten Concerte, die großen musikalischen Feierlichkeiten eröffnet, sie wurde auf alle mögliche Weisen arrangirt; sogar für die menschlichen Stimmen mit unterlegtem komischem Texte, was freilich ein Spaß sehr schlechter Art ist; sogar für Spieluhren hat man sich derselben als eines Lieblingsstückes bemächtigt. Wenn das nicht ein Erfolg genannt werden kann, so müßte ich mich sehr täuschen. Trotz dem, daß dieser Erfolg nun schon über fünfzig Jahre dauert, so hat doch noch Niemand versucht, dieses Werk nachzuahmen: Niemand wagte es noch, Mozart's alte Form der theatralischen Ouverture zu reproduciren. Ich erinnere mich noch einer Zeit, in welcher meine musikalischen Kenntnisse noch nicht weit über die Behandlung der Violine hinausgingen, daß dieser Umstand mir bereits auffiel. Ich fragte einen Mann von gediegenem musikalischen Wissen, warum man keine Ouverturen dieser Art mehr schreibe, die mir so unendlich gefiel. Er schien meine Frage zu überdenken und erwiderte sodann: weil man Mozart seyn müßte, um dieß zu unternehmen. Die Antwort erschien mir damals kurz und sehr wenig zufrieden stellend. Seitdem bin ich soweit vorgeschritten, um anzuerkennen, daß es unmöglich war, eine bessere zu geben.

Das Requiem.

Es existiren zwei Werke von Mozart, eine Oper und eine Todtenmesse, in welchem das Phänomen seines moralischen Individuums und seine Berufung als prädestinirter Musiker sich namentlich mit einer wunderbaren Evidenz für den Kritiker sowohl als für den Biographen kundgeben. Wir haben gesehen, unter welchen Auspicien Don Juan, die Oper der Opern, das Licht der Welt erblickte. Mozart schrieb sie in seinen schönsten Tagen, mitten unter Genüssen, umgeben vom Ruhme und im gesunden Zustande, und doch erreichte ihn zuweilen die große Stimme des Todes mitten durch diese Tausende von bezaubernden Stimmen; sie sprach jede Nacht zu ihm. Don Juan erscheint auf diese Weise als das Resultat eines gleichen Kampfes, oder wie das Gleichgewicht zweier conträren Einflüsse. Das Requiem verkündigt den entschiedenen Sieg eines derselben. Die Oper ist das ganze Problem des in Musik vor Augen gelegten Lebens; die Todtenmesse ist dessen Auflösung: das eine hört mit dem Grabe auf, das andere fängt mit demselben an. Indem die von Gottfried Weber hervorgerufene Untersuchung den Anschein des Wun=

derbaren oder die romantische Färbung zerstörte, welche sich an den historischen Ursprung des Requiem's knüpfte, so hat sie dadurch feierlich das wahrhaft Wunderbare bestätigt; ich meine damit den moralischen Rapport zwischen dem Werke und seinem Verfertiger. Sie hat mit der völligsten und unangreifbarsten Gewißheit zwei Hauptpuncte festgestellt: Erstens, daß das Requiem die letzte Arbeit Mozart's war; zweitens, daß Mozart, als er es schrieb, es für sich zu schreiben vermeinte. Was die anderen Fragen hinsichtlich des Historischen des Werkes anbelangt, welche die Untersuchung nicht aufgeklärt hat, so sind sie in unseren Augen weder von Interesse noch von irgend einem Gewichte; was liegt uns überhaupt daran, zu wissen, ob alle die Umstände des Vertrags zwischen dem Besteller und dem Componisten des Requiem's getreu in der Ueberlieferung auf uns gekommen und in der Erzählung der Wittwe Nissen gewissenhaft wiedergegeben worden sind; ob das geheimnißvolle Individuum der Graf Waldsee, Leutgeb, oder ein anderer Bote war, ob Mozart denselben gekannt habe oder nicht; ob endlich das Geheimhalten der Bestellung verlangt worden sey oder nicht. Wahrscheinlich haben so gleichgiltige Dinge nur darum Interesse erweckt, weil man aus der Auswahl von Hypothesen die Frage des moralischen Zustandes abhängig machte, in welchem der Musiker sich befand, als er das Requiem componirte. Es scheint mir, daß man sich darüber täuschte. Mozart, den der Gedanke an seinen nahen Tod sehr lebhaft beschäftigte, glaubt einen Wink des Himmels in der Bestellung zu finden, die bei ihm gemacht worden ist. Ein sol-

cher Eindruck ist höchst natürlich, und man kann durchaus nicht absehen, warum er mit mehr oder weniger Macht auf den Geist des Kranken hätte einwirken sollen, wenn die Arbeit von einem seiner Bekannten statt eines Unbekannten bei ihm bestellt worden wäre. Vielleicht hat er aber Waldsee oder dessen Boten für ein übernatürliches Wesen oder für den Todesengel in Person gehalten! Lassen wir diese Phantasie den Dichtern, welche die letzten Augenblicke Mozart's gefeiert haben; in einer Biographie können sie keine Stelle finden, aus welcher, wie der Leser bereits weiß, mehrere beglaubigte und ziemlich prosaische Thatsachen sie verweisen, wie z. B. die voraus bezahlten Ducaten, der zugestandene Aufschub, das Anerbieten einer Honorar-Vermehrung. Man kann an Winke aus einer andern Welt glauben, ohne deßhalb sich einbilden zu müssen, daß das Individuum oder der Gegenstand, welche uns als Vorbedeutung dienen, selbst in das Geheimniß des Schicksals eingeweiht seyen. Hat man nicht schon Kranke bei'm Geschrei einer Eule erblassen und andere ihr Testament machen sehen, als sie einen Hund unter ihrem Fenster heulen hörten? Freilich erscheint ein Individuum, welches eine Todtenmesse bei einem Musiker bestellt, der sich am Rande des Grabes fühlt, als ein viel bezeichnenderes und des Glaubens würdigeres Vorzeichen des Todes, als ein vierfüßiges Thier, welches heult, und ein Vogel, der im Dunkel der Nacht schreit.

Es bleibt also auf ewige Zeiten in der Meinung der Menschen die größte der göttlichen Anordnungen festgestellt, welche das Geschick Mozart's dem Ganzen seiner Arbeiten

beiordnete. Die größte und einzige, welche bis jetzt der Welt in die Augen gefallen ist. Die ganze Welt hat Gottes Finger in den Einzelnheiten dieses erhabenen Erscheinens erkannt, welches beinahe ebenso vielen Raum in den Annalen der Musik, als das ganze Leben des Componisten einnimmt; jenes Todes, der ein Daseyn voll Wundern damit krönte, daß er das erhabenste Meisterwerk zu so vielen Meisterwerken und das merkwürdigste Blatt der Geschichte hinzufügte, welche wir beschreiben. Es ist für uns ein Bedürfniß des Herzens und eine Pflicht des Schriftstellers, hier auf die Einzelnheiten zurückzukommen, welche schon im ersten Theile, obgleich nur in der Form einer einfachen biographischen Erzählung, dargestellt worden sind.

Man wird sich erinnern, daß Mozart seine Freunde in Prag weinend umarmte, die er nicht mehr zu sehen hofft. Sobald er wieder zu Hause ist, vollendet er Das, was er an der Zauberflöte noch auszuarbeiten hat; er dirigirt selbst die ersten Vorstellungen dieser Oper. Nun drängt es ihn, seinen Verbindlichkeiten nachzukommen und endlich in einem Werke von einiger Ausdehnung den hohen Kirchenstyl anzuwenden, den er so sehr liebte, und welchem er die ausdauerndsten Studien gewidmet hatte, wovon seine Kinder- und Jugendarbeiten Kunde geben, wie sein ***Misericordias Domini*** und sein ***Davidde penitente,*** die Auszüge aus Händel, welche er in seiner Mappe bewahrte und zuletzt sein ***Ave verum Corpus*** und der Choral in der Zauberflöte es beweisen. Mozart macht sich daran, das Requiem anzufangen, als ein Gedanke, welcher seine Seele ohne Zweifel

schon vom Tage der Bestellung an erfaßt hatte, seine entstehende Conception wie ein Blitz erleuchtete. Furchtbares Licht! Dieses Grab, für welches man von ihm harmonische Thränen verlangt, ist sein eigenes. Kein Zweifel, keine Hoffnung mehr, er muß sterben! Jeden Augenblick gewinnt dieser niederdrückende Gedanke mehr Consistenz und setzt sich in dem Geiste des Kranken fester; aber die Inspiration, welche er daraus schöpft, verleiht ihm bis dahin unbekannte unermeßliche, übernatürliche Kräfte. Er schreibt, und alles Uebrige ist vergessen. Mag von nun an die Nacht auf den Tag, der Tag auf die Nacht folgen, für den Sänger der Ewigkeit gibt es keine Zeit mehr. Das Licht, welches wieder aufsteigt, ohne ihm Hoffnung zu bringen, die Dunkelheit, welche die Erde umhüllt, ohne ihn in Ruhe zu versenken, verlassen und finden ihn immer wieder auf derselben Stelle, ohne aufzuhören, nachdenkend, schreibend. Ein unaussprechliches Interesse, eine schmerzliche Begeisterung ketten ihn an diese Arbeit, die sein letztes Geschäft in dieser Welt ist; und doch erblickt er den Tod am Ziele dieser Arbeit; er sieht ihn sich gegenüber, wie er sich bewegt, sich nähert und immer mehr nähert, mit seinen hohlen Augen und dem gräßlichen Grinsen des Skelett's. Er sieht ihn und die Furcht, die erhabene Hymne nicht mehr zu Ende bringen zu können, treibt ihn zu immer angestrengterer Arbeit. Die Seiten des Requiem's füllen sich, und das Leben des inspirirten Sängers schmilzt wie die letzten Reste einer Wachskerze, welche vor dem Bilde des Heilands brennt, und

die wie in Thränen der Anbetung tropfenweise ihr letztes Daseyn aufzehrt.

So sehr sich aber auch der Musiker beeilte, so war das unerbittliche Phantom doch noch schneller wie er; er konnte nicht vollenden.

Kaum hatte Mozart sich auf sein Todenbett gelegt, als wir eine plötzliche und glückliche Umwandlung in seinem Geschicke vorgehen sehen. Schon gewöhnt der populäre Succeß der Zauberflöte Deutschland daran, seinen Namen mit Stolz auszusprechen; bereits erbleichen alle gleichzeitigen Berühmtheiten vor seinem wunderbaren Gestirne; noch einige Jahre und dieses Gestirn hätte mit seiner Unermeßlichkeit und seinem Glanze den ganzen musikalischen Horizont Europa's erfüllt. Selbst das Glück, müde und beschämt, den großen Mann länger zu verfolgen, reichte ihm die Hand zur Versöhnung. Man hatte ihm eine ehrenvolle Stellung gegeben; Bestellungen liefen von allen Seiten ein. Und als sich endlich die Laufbahn des Erfolgs, des Ruhmes und der Unabhängigkeit vor ihm zu eröffnen schien, welche Alles von der Wiege an ihm vorhersagte, und welche Musiker ohne Zukunft, vor seinen Augen mit raschen und triumphirenden Schritten durchliefen; als endlich das Glück seine Gunst über ihn ausstreuen wollte, ach, dann war es nicht mehr Zeit! Gott rief den Arbeiter zu sich, in dem Augenblicke, in welchem derselbe die Belohnung für seine irdische Arbeit in Empfang nehmen wollte! Gibt es etwas Schöneres und Dramatischeres in dem unendlichen Drama der menschlichen Geschicke, als diese Entwickelung, die mit der Katastrophe

zusammenfällt; als diesen jungen Mann, der sich Mozart nannte, und für welchen die späte Gerechtigkeit der Zeitgenossen Nichts ist als die erste Huldigung der Nachwelt; als diesen gekrönten und sterbenden Athleten, der in der Bitterkeit seines Herzens ausruft: eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte! jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindungen folgen, frei und unabhängig schreiben dürfte, was mein Herz mir eingibt! Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande gewesen wäre, für ihr Wohl besser zu sorgen! So sprach er, und diese so rührende Sprache, so ganz dazu gemacht, Thränen zu entlocken, war doch nur ein Irrthum in dem Munde des prädestinirten Menschen. Nein, Mozart war weder der Sklave der Mode noch der Spielball der Speculanten, sondern das Werkzeug der Vorsehung. Wenn er auch nicht frei war in der Wahl seiner Arbeiten, so geschah es darum, daß seine freie Wahl der Zukunft dem Glücke der Musik nie so sehr gedient hätte, als das Verhängniß der Umstände, denen er gegen seinen Willen gehorchte. Er mußte fort, weil seine Mission zu Ende war; er mußte seine Kunst verlassen, aber nicht eher, als bis er den höchsten Gipfel derselben erreicht hatte. Was hätte er noch nach Don Juan, nach seinen letzten Symphonieen, nach der Ouverture zur Zauberflöte und nach dem Requiem machen sollen? Er mußte als junger Mann zu

leben aufhören, weil seine Lebenskräfte so zu sagen durch das Hervorbringen übermenschlicher Werke erschöpft waren, deren ein alternder Genius unfähig gewesen wäre, und deren Bedingung und Preis nothwendigerweise ein frühzeitiges Ende seyn mußte. Er hinterließ seiner Frau und seinen Kindern Nichts, aber die Erbschaft eines im Andenken der Nationen ewig theuren und glorreichen Namens, mußte sich in den Händen der Vorsehung fruchtbringend gestalten. Ein ehrenwerthes Loos wurde der Wittwe zu Theil; die Waisen erhielten eine gute Erziehung. Ach, wenn unser Heros muthiger oder ergebener, in diesen furchtbaren Augenblicken an etwas Anderes als den annähernden Tod, an die mächtigsten und süßesten Bande der Natur, die diese zu zerreißen drohte, hätte denken können; wenn es ihm möglich gewesen wäre, einen ruhigen Blick rückwärts zu werfen, und dieses wunderbare Leben zu recapituliren, welches in zehn Jahren mehr als ein Jahrhundert in sich schloß; wenn die glorreichsten Annalen der Kunst, welche sich in dem Kataloge seiner Werke einregistrirt finden, vor den Augen des Sterbenden in einer langen Perspective unvergänglicher Harmonieen sich entfaltet hätten, so würde Mozart sein Geschick begriffen haben; die Klage wäre auf seinen Lippen verstummt und er hätte die Erde gleichwie der christliche Triumphator das Schlachtfeld verlassen, welcher seine Handlungen der Gnade des Himmels empfiehlt.

Nachdem wir die letzten Tage und Augenblicke des Componisten in's Gedächtniß zurückgerufen haben, haben wir auch zugleich die kritische Prüfung seiner letzten Arbeit begonnen.

Die biographischen Thatsachen beherrschen hier nicht allein die ganze Analyse, sondern sie machen den wichtigsten Theil der Analyse selbst aus; sie allein können das Werk und seinen Effect, dem Nichts gleichkommt, wenn ich nach mir urtheile, und welcher in der That über Allem steht, was die Musik hervorgebracht hat, wenn ich nach der Zahl der Zuhörer urtheile, auf welche es, ganz abgesehen von den Orten, wo sie es hören, dem religiösen Glauben und, selbst bis auf einen gewissen Grad, ganz abgesehen von dem musikalischen Culturzustande, auf dem sich dieselben befinden, mit unwiderstehlicher Macht einwirkt, erklären. Ich habe das Requiem in verschiedenen Epochen meines Lebens in der Kirche und in Concert-Sälen und selbst in Privatwohnungen aufführen hören, und überall brachten gewisse Stücke desselben denselben Eindruck auf Jedermann hervor. Wenige musikalische Tragödien, im dramatischsten Style geschrieben, mit dem höchsten Talente gesungen und gespielt, werden dem Requiem gleichkommen, selbst wenn der erhabene Act seiner Bestimmung nicht vor Augen liegt und die Majestät des Tempels, der Anblick des Grabes, leidtragende Personen in tiefer Trauer und zuweilen auch der Anblick eines wirklichen und tiefen Schmerzes den Zuhörer zu leichterer Gemüthsbewegung steigern. Ich habe bei'm Anhören des *Confutatis* und des *Lacrymosa* Personen erbleichen und zittern sehen, welche gar Nichts von Musik verstanden, und deren Ohren nicht einmal an den leichten italienischen Styl gewöhnt waren. Das Requiem in seinem Ensemble ist aber viel gelehrtere Musik als die irgend einer Oper. Wir haben aber

bereits in einem andern Theile dieses Buches die Bemerkung gemacht, daß ein Zuhörer, der durchaus außer Stande ist, eine Kirchen-Composition als Kunstwerk zu beurtheilen, diese deßhalb dennoch in der Wahrheit ihres christlichen Ausdrucks fühlen kann; eine Bemerkung, welche sich vor Allem und im höchsten Grade auf Mozart's Requiem anwenden läßt. Niemand täuscht sich über die Deutung dieser Musik: Gott, der Tod, das Gericht, die Ewigkeit! Man braucht deßhalb weder Katholik zu seyn, noch Latein zu verstehen.

Man war schon vor Herrn Weber ziemlich allgemein überzeugt, daß ein Werk von diesem Charakter, welches von Allen verstanden wird, die an Gott und die Nothwendigkeit des Sterbens glauben, ganz abgesehen von dem Genius des Musikers nur das Resultat eines verlängerten moralischen und materiellen Todeskampfes seyn könne. Ein deutscher Schriftsteller, dessen Namen ich leider nicht zu nennen vermag, drückt sich darüber in folgenden Worten aus: „Während der letzten Jahre seines Lebens war Mozart auf dem Puncte angelangt, die Kunst in ihrem Extreme zu erfassen, und Alles, was die Musik auszudrücken vermag, mit der gleichen Vollkommenheit zu ergreifen und wiederzugeben. Aber die Erfahrung hat nur zu deutlich gelehrt, daß ausserordentliche intellectuelle Kräfte selten mit den Bedingungen vereinbar sind, von denen die Dauer des menschlichen Lebens abhängt, weil sie nur auf Kosten der physischen Kräfte ausgeübt werden und sich entwickeln können .... Als Mozart sein Ende herannahen fühlte, verfiel er in eine Art von Melancholie, welche vollends dazu beitrug, die Rapporte

zu zerstören, nach welchen die Coexistenz der beiden Principien unserer Natur sich richtet. Man könnte sagen, daß er bereits nicht mehr lebte, als er das Requiem componirte, und daß diese Arbeit die übermenschliche Thätigkeit eines Geistes sey, welcher bereits zur Hälfte seine Hülle durchbrochen hatte. Nur auf diese Weise konnte Mozart ein Requiem componiren, gerade wie das seinige war. Wenn er unter anderen Auspicien unter geringerer Fortdauer krankhafter Anstrengung und Begeisterung geschrieben, und wenn er nicht den größten Theil der Nächte zu dieser Arbeit verwendet hätte, so würde er nie etwas Aehnliches der Bewunderung der Nachwelt Werthes vermacht haben."

Man hat gesagt, daß der Styl des Requiem's um mehr als ein Jahrhundert zurückdatirt zu seyn scheine, in Vergleich zu dem, welcher in der Kirchenmusik zur Zeit Mozart's herrschte und den er selbst in dem für den Erzbischof von Salzburg geschriebenen Messen angewendet hatte. Wenn die Bemerkung richtig seyn soll, so muß sie bedeutend beschränkt werden, weil sie weder auf das Ensemble der Arbeit, noch auf die Totalität irgend eines Stückes, noch überhaupt auf die Instrumentation des Requiem's sich anwenden läßt. Sie betrifft allein den Charakter und die Form mehrerer Vocalmelodieen, welche aus dem katholischen Choralgesange herstammend, allerdings an die Meister des siebenzehnten und an die zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts erinnern. Und selbst noch in dieser Beziehung gehören mehrere Stücke desselben durchaus der modernen Musik an. Indessen scheint die Anwendung eines dem Oratorium und dem Drama sich

nähernden melodischen Styls nur eine Ausnahme in dem Requiem zu seyn, welche durch die Natur gewisser Texte motivirt ist, wie wir weiter unten sehen werden. Im Allgemeinen ist die Färbung des Werkes alterthümlich. Es ist also sehr wichtig zu bemerken, daß Mozart, welcher dem lyrischen Drama einen ganz neuen Aspect verliehen hatte, welcher im Vereine mit Haydn die Symphonie, das Violin-Quartett und Quintett, die ganze Instrumental-Musik reformirt, oder, besser gesagt, geschaffen hatte, daß eben Mozart, als er im hohen Kirchenstyle zu schreiben hatte, nichts Besseres zu thun wußte, als in die Vergangenheit zurückzugreifen, und hinsichtlich der Melodie auf das siebenzehnte und auf die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zurückzugehen, d. h. auf Bach und Händel, so weit es sich um die fugirten Chöre und die Fugen handelt.

In meiner Uebersicht der Geschichte der Musik habe ich die Epochen des Uebergangs oder der Vorbereitung und die definitiven Resultate angedeutet, zu welchen die Kunst in einigen ihrer Zweige gelangt war. Diese Resultate, wir meinen damit die Formen und Schöpfungen, welche noch am Leben und unbeweglich in der Musik geblieben waren, seitdem sie zu bestehen angefangen hatte, waren für die heilige Gattung: 1) der Choral-Gesang Palestrina's und seiner Nachfolger; der Styl *alla Cappella*. 2) Die vervollkommnete instrumentirte Fuge von Bach und Händel, auf die moderne Ton-Art begründet. Die Kirchenmusik war demnach die einzige, welche definitiv vor Mozart constituirt war, und aus diesem Grunde wollte der große Reformator

in mehreren Nummern des Requiems, welche weiter unten bezeichnet werden sollen, weder die Melodie seiner Epoche als zu phrasenreich und von einer zu weltlichen Eleganz für die Kirche, noch die weltliche Fuge anwenden, so wie er sie selbst in den Finale's des Quartett's aus G, in der Symphonie aus C, und in der Ouverture zur Zauberflöte angewendet hatte. Dadurch ist also erwiesen, daß für ihn der hohe Kirchen-Styl gleichbedeutend mit dem alten Kirchen-Style war.

Wenn es eine alltägliche und oft wiederholte Wahrheit gibt, so ist es die, daß jede wahre Meinung die Mitte zwischen zwei extremen Meinungen hält, wie jede Tugend zwischen zwei Laster gestellt ist. Diese wichtige Mitte trifft man aber seltener in der Sphäre der Musiker, als irgendwo sonst. Es gibt der Exclusiven zu viele unter uns. Der Eine liebt nur die alte Musik; der Andere zeigt eine tiefe Gleichgiltigkeit, wenn nicht gar eine ungemeine Verachtung für Alles, was dem achtzehnten Jahrhunderte vorangeht. Während man von einer Seite Mozart ein zu gewissenhaftes Ankleben an die Traditionen der katholischen Kirche vorzuwerfen schien, während Herr Weber, der kein besonderer Bewunderer der alten Musik war, ihm eine Art von Criminal-Proceß an den Hals werfen wollte, weil er gewisse Texte des Requiems zu getreu wieder gegeben hatte, so behaupteten andere Kritiker, welche den Cultus für diese Musik bis zum Fanatismus trieben, daß Mozart die Grenzen der heiligen Gattung überschritten habe; daß die wahre Kirchenmusik keine Melodie zulasse, als die Psalmodie und den Choralgesang,

oder was diesen gleiche; daß sie weder Orchester noch irgend eine Instrumentation, ja selbst nicht einmal die Orgel zulasse, daß nach diesem die Messen Haydn's und Cherubini's keine Messen seyen, die von Beethoven noch viel weniger (was ich für meinen Theil nicht zu bestreiten übernehmen will), daß in Mozart's Werken eigentlich Nichts kirchlich sey, als das Requiem (d. h. die Theile des Werkes, welche nach alter Weise behandelt waren), daß aber die katholische Kirche die musikalischen Intentionen des *Dies irae*, des *Tuba mirum* und des *Confutatis* verleugnen müsse *).

Da diese Nummern diejenigen sind, welchen man noch das *Lacrymosa* hinzufügen muß, in welchem sich Mozart mehr oder weniger nie gänzlich von dem eigentlichen Kirchenstyle entfernt hat, und weil es diejenigen sind, in welchen er die siegreiche, leidenschaftliche und lebhafte Melodie angewendet hat, so müssen wir vor Allem ihre Texte untersuchen. Was finden wir? Eine Art epischer und beschreibender Poesie, in welcher sich die furchtbarsten Gemälde skizzirt vorfinden, die man möglicherweise der Phantasie vorführen kann: der Tag des Zorns, der für die ganze Welt der letzte der Tage seyn wird: *Dies irae, dies illa;* die Posaune, deren Ruf alle Gebeine in Bewegung bringt, alle

*) Alles Dieß wurde vor langer Zeit in der musikalischen Zeitung in Leipzig abgedruckt. So unhaltbar wie diese Ansichten erscheinen, so muß ich doch gestehen, daß sie mit musikalischer Intelligenz und großem schriftstellerischen Talent vertheidigt worden sind.

Gräber erbricht: *Tuba mirum spargens sonum;* der in Schrecken gesetzte Tod seine Beute in Masse zurückzugeben: *Mors stupebit;* das Buch, welches Alles enthält, was seit der Schöpfung gethan, gesagt, gefühlt und gedacht worden ist, öffnet sich und zeigt Jedem der Abzuurtheilenden die ihn betreffende Seite: *Liber scriptus proferetur;* die Verdammten werden in die Flammen der Hölle gestürzt: *Flammis acribus addictis;* die Auserwählten nehmen Besitz von einer unaussprechlichen und endlosen Glückseligkeit: *Voca me cum benedictis.* Man muß gestehen, wenn es eine Kunst gibt, die fähig ist, eine Art von Realität dergleichen Gemälden zu verleihen, wenigstens so viel als in dem für sie zu engen Rahmen der menschlichen Vernunft und Einbildungskraft möglich ist, so ist es die musikalische Kunst. Ich frage nun zuerst, ob es eine Gattung von Vocalmusik gibt, welche dem Componisten verbietet, im Sinne der Worte zu schreiben, oder die ihn selbst nur davon freispricht; dann frage ich weiter Jeden, der nur die geringste Idee von der Verschiedenheit der Compositions-Style und ihres respectiven Leistungsvermögens hat, ob es irgend ein Mittel gab, die angeführten Texte in die Form des alten Kirchenstyls zu übersetzen. Jedermann muß anerkennen, daß dieser Styl ganz bewunderungswürdig der demüthigen Bitte, den Ergießungen einer zerknirschten Seele und der feierlichen Hymne sich anpassen läßt, welche die Werke und den Ruhm Gottes preisen. Es wurde deßhalb auch in dem Requiem Alles, was Bitte, Gebet, Anbetung, Lob, Meditation oder christliche Klänge sind, im fugirten Contrapuncte oder im einfa-

chen Contrapuncte behandelt, wie das *Hostias* z. B., aber immer auf alten und rein kirchlichen Melodieen. Andererseits ist es nicht weniger gewiß, daß der Kirchenstyl, so wie er im sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderte im Gebrauche war, durchaus den epischen und tragischen Charakter nicht gestattet, welchen mehrere Nummern verlangen, aus denen das *Dies irae* besteht. Man mußte also hier durchaus eine phrasirte und pathetische Melodie anwenden, mit einer Auswahl von Accorden und einer ebenso modernen Modulation, und ein vollständiges Orchester, wobei aber, wohl verstanden, jede directe oder selbst entfernte Aehnlichkeit mit der Theatermusik vermieden werden mußte, durch die Mittel, welche der Verfasser des Requiems gebrauchte und von denen wir hernach sprechen werden. Wo ist der Componist, der es heut' zu Tage übernähme, ein *Dies irae* für die Stimmen allein zu schreiben? Die Zulassung oder das Verwerfen der Instrumentalmusik bei den Kirchenwerken kann keine Frage der Kunst für irgend Jemand mehr seyn. Die Instrumente sind bei den römischen Katholiken zugelassen; bei den griechischen sind sie es nicht. Das ist aber ein Gegenstand kirchlicher Disciplin, womit wir uns nicht zu beschäftigen haben. Warum soll die katholische Kirche die musikalischen Intentionen des *Dies irae* verleugnen, in welchen Mozart nichts Anderes gethan hat, als durch die einzigen Mittel, welche seine Kunst ihm lieferte, Texte wieder zu geben, welche durch den Ritus der Kirche geheiligt sind?

Wollen denn wirklich ernste Männer, gelehrte Musiker uns auf die Einfachheit von Palestrina und Orlando

Lasso, d. h. in die Kindheit der musikalischen Kunst zurückführen? Weil man für die Kirche arbeitet, so soll man auf die ausdrucksvolle Melodie Verzicht leisten, selbst wenn sie einen religiösen Charakter in sich schließt, Verzicht leisten auf neun Zehntheile der anwendbaren Accorde, das Orchester verbannen, das zu Palestrina's Zeiten noch gar nicht bestand, nur eine höchst unbedeutende Fraction des ganzen technischen und ästhetischen Materials einer Kunst annehmen, die durch drei Jahrhunderte des Fortschrittes vervollständigt worden ist. In Wahrheit, Menschen, welche derartige Dinge schreiben und drucken lassen, machen sich über ihre Leser lustig. Fügen wir noch hinzu, wenn ihre Ansichten, mögen jene sich nur so stellen, oder wirklich daran glauben, je auf die Praxis einen Einfluß üben könnten, so würde die Nachahmung der alten Meister in diesem Sinne heut' zu Tage Nichts als werthlose Nachbildung oder Abklatsche hervorbringen. Palestrina nachzuahmen, wäre gerade nicht so außerordentlich schwierig; woher nähme man aber den Geist Palestrina's, welcher der vor drei Jahrhunderten war.

Der Zweck dieser polemischen Abschweifung war kein anderer, als anzudeuten, wie die Texte und die Liturgie einer Todten-Messe bei den Katholiken übereinstimmten, um aus dem Requiem eine Verbindungs-Brücke zwischen der alten und modernen Musik unter der Feder eines Componisten zu machen, wie Mozart einer war. Hier vermischen sich und reflectiren im Brennpuncte eines universalen Geistes, dem Zeitgenossen aller Alter, die verschiedenen Tendenzen, welche in der Kirchenmusik, seit sie in den wirklichen Zustand der

Kunst getreten war, vorherrschen. Da findet sich die antike Melodie des Choralgesangs, welche die römische Schule in Einklang mit dem Contrapuncte zu bringen den Ruhm hatte, indem sie ihr das zurückgab, was sie Erbauliches in ihrer hohen und ursprünglichen Einfachheit gehabt hatte; dort glänzen die Schätze der Harmonie, welche durch jene gelehrte Schule von Organisten aufgehäuft wurden, welche in Deutschland in Folge der Reformation entstand und sich fortpflanzte und deren ruhmreiche Repräsentanten Bach und Händel sind. An anderer Stelle endlich findet man am rechten Orte und in unvergleichlich überlegenem Grade die Zierlichkeit und den melodischen Zauber, welche die heiligen Werke eines Pergolese und Jomelli auszeichnen, jedoch ohne die Beimischung der theatralischen und veralteten Formen, welche diese verunstalten *).

Der Abt Stadler sagte: „So lange die figurirte Musik sich in der katholischen Kirche halten wird, wird dieses Riesenwerk (das Requiem) die Krone derselben seyn.“ Aber warum? Wäre es bloß aus dem Grunde, weil Mozart vermöge des Datums seiner Geburt weiter entfernt von der Quelle der Tradition die Verkettung bis zu den Grenzen geführt hatte, wo die religiöse Kunst endlich aufhörte, und weil er in einen einzigen Rahmen die großen Muster des sechszehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vereinigte? Wäre der historische Kosmopolitismus und eine vollständige Verschmelzung der Elemente, welche Zeit und Ge-

*) Das *Stabat Mater* des Letztern namentlich.

nius vorbereitet hatten, die einzigen Titel, vermöge welcher der Verfasser des Requiems sich über alle Kirchen-Componisten stellte? Sicher nicht; denn es ist noch Etwas in dem Requiem, was Mozart im Allgemeinen und Wesentlichen vor allen Anderen auszeichnet; und Etwas, was selbst er nur ein Mal zu geben im Stande war in Folge der außerordentlichsten Ausnahme.

Wir wissen bereits, daß Händel Derjenige unter den alten Meistern ist, von welchem Mozart am Directesten entlehnte. Er hat oder soll von ihm den Gedanken der Nr. 1. *Requiem aeternam* entnommen haben, welche Jedermann als einen der erhabensten des Werkes anerkennt, und Herr Weber hat in diesem Umstande ein so entscheidendes, so siegreiches Argument zur Unterstützung seiner unbegreiflichen Ansichten gefunden, daß er in Fragmenten den Text der beiden Piecen gegeben hat. Es schien mir zu orignell, diese doppelte Citation zu reproduciren, nicht durch Verlängerung derselben, was mir zu viele Vortheile über Hern Weber verschaffen würde, sondern, indem ich sie im Gegentheile verkürzte, und zwar aus dem Grunde, um eine diametral entgegengesetzte Folgerung daraus zu ziehen, welche, wie ich mir schmeichle, alle meine musikalischen Leser als sonnenklar anerkennen werden *).
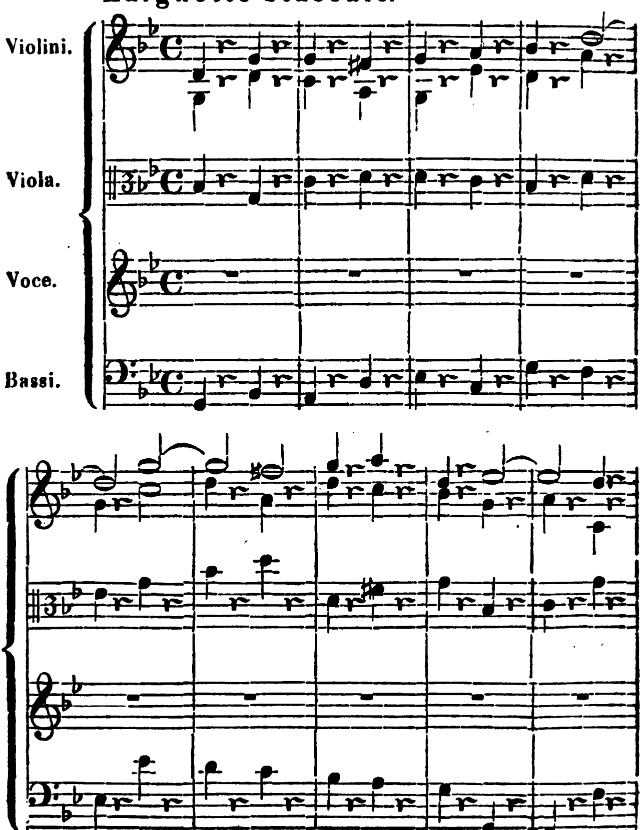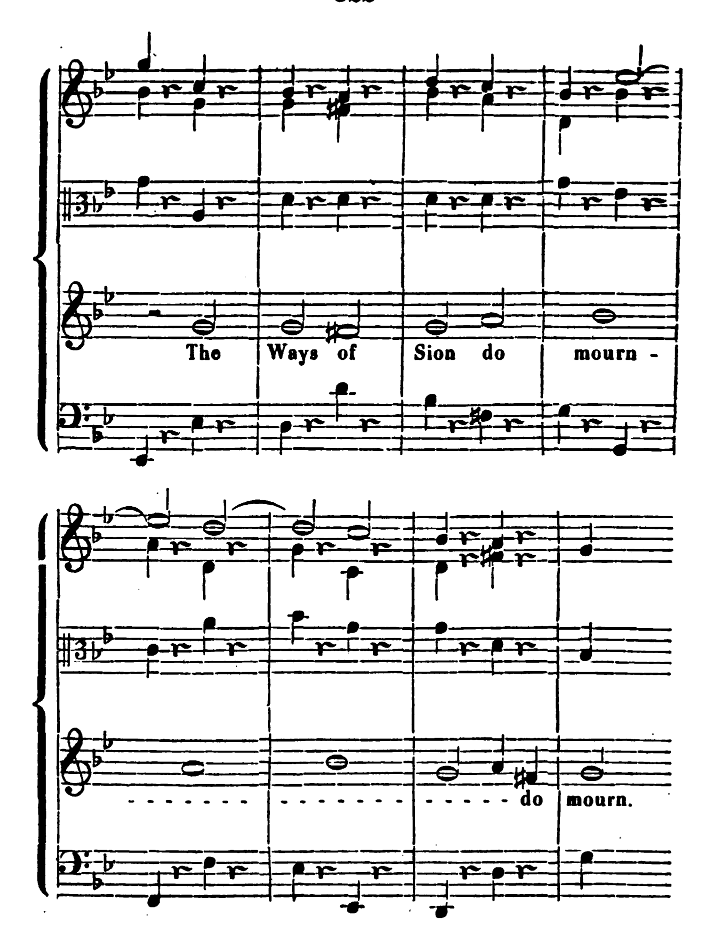
---

*) Man findet in der zweiten Citation nur das Ritornell der Nr. 1. des Ritornell's, es umfaßt aber in den Blasinstrumenten die ganze Anlage des ganzen darauffolgenden Vocalgesanges bis *Et lux perpetua*. Die wirkliche oder vorgebliche Nachahmung Händel's geht nicht weiter.



Antienne de Händel.

Larghetto staccato.




The Ways of Sion do mourn -
- do mourn.

Adagio. (Anfang des Requiem's).
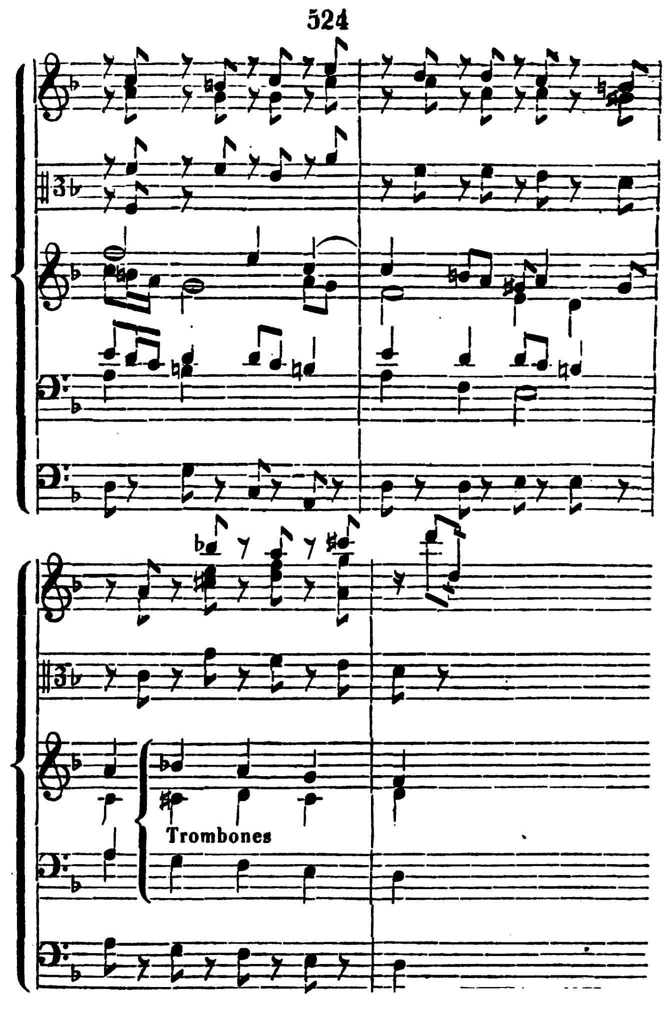
Violini.

Viola.

Corni bassetti.

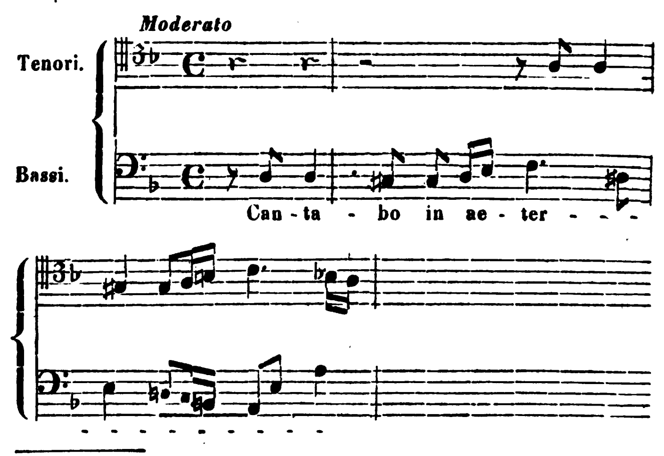
Fagotti.

Bassi.


Trombones

Geben wir zu, daß der Gedanke genau derselbe sey, was ohne Zweifel schon sehr viel zugeben heißt. Zwei Prediger haben über denselben Text gepredigt; aber welcher Unterschied schon von der Einleitung an. Wie viel erhabener und gelehrter ist Mozart's Anfang! Wie sehr athmet er jene erhabene evangelische Trauer, jene Thräne, jenen Wohlduft und jene antike Poesie der römischen Kirche, welche stets Händel, sowie der Mehrzahl der lutherischen Componisten gefehlt haben. Und wenn mitten aus diesem Trauerchor eine Stimme sich erhebt, um: *te decet hymnus, Deus in Sion* anzustimmen, glaubt man nicht die Stimme eines Erzengels und der heiligen Cäcilie selbst mit ihrer Orgel zu hören, ein fugirtes Accompagnement anstimmend, welches die angestrengtesten Arbeiten der Sterblichen nie zu erreichen vermögen. Hierauf bemeistert sich der Chor der Figur des Instrumental-Thema's, welches das Solo begleitet hat. Der Gesang gibt sich in kanonischen Windungen kund, welche lang gedehnt gleich den Echo's einer Hymne aus den ersten Tagen des Christenthums, durch die Galerieen und die Grabdenkmale einer ungeheuren Katakombe ertönen. Bei den Worten: *et lux perpetua*, das in alternirenden Sätzen wiederholt wird, steigt das Orchester majestätisch im Unisono auf den Intervallen des Accords herab; die Trompeten lassen das erhabene Lebewohl ertönen; der Chor schließt mit einer sanften und geheimnißvollen Feierlichkeit auf der Dominante: *luceat eis*. Ja er trat bereits in das für die Todten angerufene ewige Licht, Derjenige, der die eilf ersten Seiten des Requiem's geschrieben hat, so sehr scheinen sie über gewöhnlicher menschlicher Kraftäußerung zu stehen.

Und das sind die ungeheuern Plagiate, unter deren Gewicht Herr Weber behauptet hatte, Widersacher zerschmettern zu wollen, welche, wie er sagte, Mozart bei Weitem mehr beschimpften, als er, wenn sie annähmen, daß dieser zu diesen Jugend-Studien seinen Namen hergegeben habe!!! Wie wäre es aber, wenn der Plagiator durchaus nicht an die Antienne von Händel gedacht hätte, wenn er sie vielleicht nicht einmal gekannt hätte. Man urtheile selbst. Indem ich diese breiten Citationen abschrieb, suchte ich in meinem Gedächtnisse nach dem Thema des *Misericordias Domini*, welches Mozart Eberlin *) entlehnt haben soll; und o des Erstaunens, dieses Thema ist gerade der Anfang des Requiems:



*) Der Abt Stadler sagt es

Die Verwandtschaft ist hier viel klarer, weil sie hinsichtlich der Gesangstimme, d. h. des Subjectes selbst und seiner Antwort in der Quinte bis zur Identität geht. Uebrigens gleicht das *Requiem aeternam* nicht mehr den verschiedenen fugirten Entwickelungen des *Misericordias Domini*, als eine oder die andere dieser Compositionen der Antienne von Händel. Wie der Abt Stadler uns sagt, so gehören die thematischen Gedanken in den Werken des fugirten Styls ebenso Jedermann an, wie die für den akademischen Concurs ausgesetzten Subjecte. So oft Mozart ein entlehntes Thema auswählte, das schwerer zu behandeln war, als ein Thema eigener Erfindung, so hielt er den Gedanken für fähig, anders und ohne Zweifel besser entwickelt zu werden. Er hätte ihn sicherlich nie verwendet, um ihn schlechter zu behandeln, als die, welche ihn bereits benützt hatten.

Das Allegro der Nro. 1, d. h. die Fuge des *Kyrie eleison* ist des langsamen Tempo's würdig, welchem es durch die Anlage der Figuren in Sechszehnteln und den erhabenen feierlichen Charakter, der es auszeichnet, sich anpaßt; es bietet aber auch Schwierigkeiten in der Ausführung, welche wenige Chöre ganz siegreich überwinden dürften. Es ist zu bedauern, daß das Lächerliche das Erhabene in diesem Meisterstücke von Choral-Composition so sehr bedroht. Wenn das *Kyrie* schlecht oder mittelmäßig gesungen wird, so ist es unerträglich, oder von einem mehr als zweideutigen Effect; bei vollendeter Meisterschaft in der Aufführung ist es aber erhaben.

Mozart glaubte, das *Dies irae* in sechs Musikstücke

theilen zu müssen, nicht als ob die Ausführung und Natur des Textes diese Eintheilung verlangte, sondern um in diesem herrlichen Gebete eine größere Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und der Form zu begründen. Nach dem *Requiem* und *Kyrie*, jenen Mustern des erhabensten und gelehrtesten Kirchen-Styls, kommt die Nro. 2., der Anfang oder gleichsam die Introduction des *Dies irae*. Für den Chor, im einfachen Contrapuncte, D Moll, *Allegro assai*, geschrieben, ist dieses Stück von imposantem und düsterem Charakter, von einem wunderbaren dramatischen Effecte, wenn man will, aber durchaus nicht theatralisch. Der Componist hat es vermieden, durch die Cadenzen der Perioden, welche der Kirche angehören, an das Theater zu erinnern. Ich habe mich hinreichend als Feind des Formalismus in der Opermusik und im Allgemeinen in jeder Musik erklärt, aber Gründe, die an anderer Stelle angegeben sind, stellen in dieser Beziehung für die heilige Gattung eine ganz natürliche Ausnahme fest. Die melodischen Formeln, ich verstehe darunter die alten, sind darin mehr als erlaubt, sie sind darin unerläßlich, wie die obligaten Endungen des lutherischen Chorals. Sie sind das Siegel des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts, und Nichts bestimmt positiver den Charakter des Alters, der Unwandelbarkeit und der Heiligkeit, welche die schönsten und wesentlichsten Attribute der Kirchenmusik sind.

Das *Tuba mirum* bildet mit dem vorhergehenden Stücke einen Contrast; Andante, B Dur, vier Solo's, welche durch ein Quartett von Solosängern ausgeführt werden. Diese

Nro. 3. ist bereits als ohne Vergleich die schwächste im Werke anerkannt worden; und doch wäre sie mit einem andern Texte und in irgend einem Oratorium ein Meisterwerk. Nie haben Religion und Tod einem Musiker eine erhabenere Melodie eingegeben, als das Tenor-Solo. Gibt es etwas Herrlicheres, als von schöner kräftiger Stimme das *Mors stupebit* zu hören? Welch' göttlicher Zauber! Welche elegische Erhabenheit! Man muß aber auch gestehen, daß von dem Verse an: *Quid sum miser tunc dicturus*, mit welchem das vierte Solo anfängt, die Kerzen erlöschen; der Wohlgeruch des Weihrauchs verflüchtigt sich und der Katafalk ist verschwunden. Wir befinden uns nicht mehr im Hause Gottes. Diese totale Verfinsterung des Kirchen-Styls dauert bis zum Ende von *Tuba mirum*. Ein Flecken von 23 Tacten in einer Partitur von 118 Seiten. (Ausgabe von Härtel.) Man sollte nicht mit dieser Strenge die heilige Musik unserer Zeit analysiren, selbst die der berühmtesten Meister nicht. Es heißt dieß mit nahezu wenigen Ausnahmen sie vernichten.

Auf Einmal erscheint aber in seiner ganzen Größe und Erhabenheit der Kirchen-Styl wieder: *Rex tremendae Majestatis*, G Moll, *Grave*. Diese Tonfälle, welche sich in einem furchtbaren Unisono überstürzen, diese dreifache und erhabene Ausrufung des Chors: *Rex! Rex! Rex!* welche alle Metallstimmen des Orchesters verstärken, zeigen sie uns nicht die in ihrer Achse erschütterte Erde, und den Herrn der Heerschaaren, welcher auf den Flügeln der Seraphim getragen, langsam aus dem Himmel herabsteigt.

Aus dem Trompetengeschmetter des Gerichtes heraus hört man das allgemeine Gebet ertönen, ein Gebet in kanonischem Gange, langsam voll Ernst und Demuth, ein durchaus christliches Gebet. Endlich schweigen die Donner des Sinai, um zu den Füßen des Richters das letzte Gelübde, den letzten und schwachen Schrei der hinscheidenden Menschheit gelangen zu lassen: *Salva me! Salva me;* der Schluß ist im Minore-Tone der Quinte, damit er sich besser verbinde mit:

Recordare Jesu pie, Andante, F Dur, für die Solostimmen wie das *Tuba mirum.* An der Stelle der Nro. 5. verlangte der Text des *Dies irae* natürlicherweise einen neuen Contrast mit dem Vorhergehenden: *Supplicanti parce Deus! qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.* Es drückt dieß die Hoffnung des Sünders auf die Verdienste des Kreuzes und des Blutes Jesu Christi aus, aber eine Hoffnung von Zerknirschung und Scham begleitet: *Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus.* Als Werk der Kunst und des Wissens erscheint mir das *Recordare* in der Vocalmusik das zu seyn, was die Ouverture zur Zauberflöte in der instrumentalen ist, ein Wunder ohne Vorläufer und das man ebenso wenig nachzuahmen versucht hat. Hinsichtlich des Ausdrucks schließt es Alles in sich, was es Kirchliches gibt, und zugleich ist es aber höchst ergötzlich für das Ohr. Alte Gelehrsamkeit und moderner Wohlklang auf die höchste Stufe erhoben, und nach demselben Ziele wetteifernd! Vergebens habe ich bei den Patriarchen und Doctoren Italien's und

Deutschland's nach einem Muster des *Recordare* nachgesucht; ich darf aber sicher überzeugt seyn, daß es sich nirgends finden wird. Bemerken wir zuerst, wenn man dem Gesange des Stückes seine Instrumentation nähme, so würde sehr schöne Vocalmusik übrig bleiben, welche man ohne Orchester in jeder Kirche und außerhalb derselben executiren könnte. Diese Bemerkung, die an und für sich immer sehr wichtig ist, wenn es sich um heilige Compositionen handelt, läßt sich aber auf die Mehrzahl der Stücke des Requiem's, sowie auf die Werke anderer Meister anwenden, welche die Gattung mit vollkommener Kenntniß ihrer Gesetze behandelt haben. Was aber viel außerordentlicher ist, ist das, daß das Accompagnement des *Recordare* ohne irgend eine Beifügung und nur vermittelst einiger Abkürzungen ein vollkommenes Meisterwerk der Instrumentalmusik liefern würde, ein bewunderungswürdiges kirchliches Zwischenspiel für das Orchester oder für die Orgel, und es ist unnöthig zu sagen, daß die Figuren der Instrumentation sich ganz unabhängig von den Gesangstimmen darstellen. Der Hauptgang dieser ist ein Kanon zu zwei Stimmen in der Secunde, oder, um mich genauer auszudrücken, in der untern Septime, welcher Kanon einerseits zwischen dem Contre-Alt und dem Baß, andererseits zwischen dem Sopran und Tenor wechselt. Es ist beinahe fugirter Choralgesang. An den Stellen, wo die Worte Nuancirungen eines pathetischern Ausdrucks verlangen, nimmt die Melodie eine modernere Form an und die zum Quartett vereinigten Stimmen führen, mit einer bewunderungswürdigen Mannichfaltigkeit in der Anlage, En-

sembles und Nachahmungen in freiem Style aus. Unter diesen Gängen und Combinationen der Stimmen, verarbeitet das Orchester eine andere durchaus verschiedene Fuge mit strengster Nachahmung, mit mehrfachen Subjecten voll Ausschmückung und wunderbar durch die Hand des Meisters geziert, aber voll Zauber und Anmuth aus der Quelle fließend. Von Zeit zu Zeit wird die Fuge unterbrochen, um einem einfachen Accompagnement Platz zu machen; dann hört man von Neuem jenen keinem andern vergleichlichen Baß, stets mannichfaltig und stets singend, welcher durch tausend melodische Umwege und tausend contrapunctische Verzweigungen den Faden einer ernsten, beharrlichen, in's Unendliche gehenden Meditation verfolgt, während die Violinen und die Bratschen mit anderen gemüthlichen und mystischen Commentaren die ehrwürdige, von den Sängern recitirte Rede einfassen. Der Effect dieser unerhörten Combination zwischen den Stimmen und dem Orchester streift an's Wunder, wie die Arbeit, die sie hervorgebracht hat. Wie der Charakter in der Zauberflöte, so scheint das *Recordare* aus der ältesten aller Formen, der fugirten Musik abzustammen: er ist ein *canto fermo* mit den improvisirten Stimmen im fugirten Style; außerdem findet aber zwischen den beiden Stücken keine weitere Uebereinstimmung statt; sie stehen sich selbst im Charakter diametral entgegen, und was die Ausarbeitung anbelangt, so erlaubt das *Recordare* mit nichts Anderm, was es auch seyn möge, eine Vergleichung.

Die Schrecken des *Dies irae* erreichen ihren Höhepunct

in dem *Confutatis maledictis,* Andante A Minore. Hinsichtlich des Effects erinnert dieses Stück lebhaft an die letzte Scene im Don Juan und Nichts gleicht sich darin weniger hinsichtlich der Idee und des Styls; es ist dieß die schönste Lobeserhebung, welche man möglicherweise der Nro. 7. des Requiem's geben kann. Wie erschütternd auch diese Composition, namentlich in dem vierstimmigen Chore, der sie schließt, seyn mag, so drücken ihr der Abgang declamatorischer Formen, die kanonischen Gänge, die alterthümlichen Endungen unwandelbar das Siegel der hohen Kirchenmusik auf. Welch' ein Zug des Genius ist diese Figur im Unisono, welche steigend und zurückprallend gleich einer riesigen Woge das brennende Lager der Verworfenen auszuhöhlen und aufzudecken scheint. Hat man je auf diese Weise die Soprane und Contre-Alte moduliren hören, als wie in derselben Figur, nach *Voca me cum benedictis:* C Moll und G Dur; G Moll und D Dur; D Moll und A Dur; A Moll und E Dur; auf welche Weise die Minore-Accorde die Tonica und die Majore-Accorde die Dominante angeben, und das Schlag auf Schlag, auf jedem der vier Tempo's des Tactes, auf einer Instrumental-Anlage, welche erbeben macht. Die Bässe des Chors und die Tenore, durch die Posaunen verstärkt, umfassen in langen alternirenden Sätzen die aufeinanderfolgenden Tonarten, welche diese gepaarten Accorde repräsentiren. Was soll man endlich von dem *Voca me* sagen, wenn es in die Tonica des Stücks zurückgelangt, als Nachahmung mit einem figurirten Accompagnement der Violine allein entwickelt wird, und welches wie

eine Erinnerung des *Recordare* erscheint. Unverwischbare Melodie, geheimnißvolle Blume der Seele, welche durch die Stürme des Tages des Zornes niedergedrückt, endlich ihren zitternden Kelch bei den Strahlen der göttlichen Barmherzigkeit öffnet. Das ganze Orchester läßt sich gegen den Schluß dieses pianissimo ausgeführten Bruchstückes hören; der bis dahin getheilte Chor vereinigt sich: *Oro supplex;* die Kälte des Todes ist in die Adern des Zuhörers gedrungen. Ja es ist der Hauch des Grabes, das Nichts selbst, das diese furchtbare harmonische oder unharmonische Auflösung und diese Vocalperioden von vier Tacten belebt, welche regelmäßig auf ihre Cadenzen fallen (wahrhafte Phantome für das Ohr, so unerwartet kommen sie), wie wenn der Chor der Lebenden, während er die letzten Worte jedes Verses spricht, bereits schon nichts als Staub wäre. Es ist das Erhabenste des Erhabenen. Du hast Dem Gnade angedeihen lassen, mein Gott, der diese heilige Musik zu Deinem Ruhme geschrieben hat, und mögest Du uns ebenso vergeben, wenn einst unsere Stunde schlägt!

Das große und herrliche Gemälde des *Dies irae* konnte nicht glücklicher geschlossen werden als durch das *Lacrymosa*, der eindringlichste unter allen kirchlichen und profanen Chören, welche existiren, der mächtiger wie alle andere Zerknirschung und Schrecken, den höchsten Schmerz und religiöses Flehen ausdrückt. Selbst Herr Weber mit seinen sonderbaren Zweifeln und seinen noch sonderbareren Kritiken hat sich bei dem *Lacrymosa* aufgehalten, obgleich es Süßmaier vom neunten Tacte an für seine Arbeit ausgibt.

Ich hätte nicht so viele Nachsicht gehabt. Bei der entschiedenen Absicht, das Requiem Stück für Stück einzureißen, hätte ich einen Tadel für Nro. 7, wie für alles Uebrige zu finden gewußt und meine Kritik wäre nicht schlechter ausgefallen als die vieler Anderer. Ich hätte gesagt, daß die elegische und häufig hochpathetische Melodie des *Lacrymosa* nicht so eigentlich das sey, was man Kirchenmusik nenne; und ich hätte vermöge einer Ausnahme, die man selten bei Schriftstellern findet, welche eine verzweiflungsvolle Partie ergriffen haben, die Wahrheit gesagt. Nachdem ich aber dieß gesagt hätte, würde ich mich sehr gehütet haben, hinzuzusetzen, daß der feierliche ernste Rhythmus Larghetto 12/8, die Orchesterfiguren, das erhabene crescendo bei dem *judicandus homo reus*, die Zuziehung der Posaunen, welche im Unisono mit den Gesangstimmen seufzen, eine ganz kirchliche Harmonie, die in den accentuirten Tempo's den natürlichen Accord der Dissonanzen durch Verlängerung ersetzt, und endlich die erhabene Kirchen-Cadenz *Amen*, der Melodie den Charakter des dramatischen Pathos rauben, welchen es mit einer andern Instrumentation, einer andern Harmonie, einem andern Rhythmus hätte haben können, und die ihm denselben so sehr raubten, daß wenn man das *Lacrymosa* auf dem Theater, gleichviel auf welche Worte, zu hören bekäme, jeder Zuhörer von gutem Geschmack als über eine Entweihung sich entrüsten würde. Wollte man denn der Kirchenmusik das Recht streitig machen, heilsame und heilige Thränen hervorzubringen, welche, nicht zu unserer Freude, über eingebildete Unglückliche vergossene, sondern über uns selbst geweinte Thränen wären, über das,

was für Jeden von uns das Sicherste auf der Welt ist, den Tod!

Das Offertorium, d. h. das Gebet, welches in einer lateinischen Messe unmittelbar dem Genusse des Brodes und Weines vorausgeht, wurde in zwei Stücke getheilt: *Domine Jesu Christe* und *Hostias*, das eine wie das andere mit einer Fuge endigend: *Quam olim Abrahae.* Der Abt Stadler hat uns bereits belehrt, daß es unter den katholischen Meistern traditionell war, diesen Theil des Textes in der Form einer regelmäßigen Fuge zu behandeln, und das Requiem von Cherubini beweis't uns ebenfalls, daß es gebräuchlich ist, diese Fuge zum Schlusse des Offertoriums zu wiederholen.

Das in den Chorstimmen, aber mit Nachahmungen im Orchester, traurig, evangelisch und grandios begonnene *Domine,* Andante G Moll, bildet eine wachsende Anhäufung von Anlagen und geht entschieden in den fugirten Styl über bei dem Verse: *Ne absorbeat eas Tartarus,* mit einem kräftigen Accompagnement in Sechszehnteln, um als Gegen-Subject zu den Singstimmen zu dienen. Auf diesen Chor folgt ein bewunderungswürdiges Quartett der Solosänger, das ebenfalls regelmäßig fugirt ist, aber auf ein anderes Thema, das wie stufenweise die nicht minder bewunderungswürdige Fuge von: *Quam olim* herbeiführt, deren Anfang das Einfallen der Posaunen bezeichnet. Gewöhnlich verändert man hier das für die Nro. 8. vorgeschriebene Andante in ein Allegro moderato und ich glaube, daß man Recht hat. Es wäre für die Executirenden schwierig,

sich durch den Schwung und das außerordentliche Feuer dieser Fuge nicht ein wenig hinreißen zu lassen, welche die imposanteste und pathetischste unter allen mir bekannten Kirchenfugen ist. Die Arbeit des Gegen-Subjects, welche sich im Orchester befindet, ist von ungeheurer Kraft; das in zwei Vocaltacte eingeschlossene Thema ist eigentlich nichts Anderes als eine verdoppelte Ausrufung: *Quam olim Abrahae! Promisisti!* Die Entwickelung ist möglichst einfach, man sehe aber mit welcher Kunst und welchem Genie das Subject in dem Vocalbasse näher bestimmt wurde (Tacte 15 und 28), um die rührendsten Antworten in den oberen Stimmen hervorzurufen, und wie der einzige Gedanke des Gesanges und der einzige Gedanke der Instrumentation die Fuge ganz ohne alle Unterbrechung ausfüllt. Es ist ein Ganzes oder die Einzelnheiten lassen sich nicht bemerken. Ein Strom inbrünstiger Inspiration, welcher Einen unwiderstehlich mit sich fortreißt, und gleich darauf sich verläuft.

Das *Hostias* ist ein Larghetto, Es Dur, welches sich nicht allein durch eine bewunderungswürdig schöne Melodie des Choralgesangs, sondern auch durch die treffliche, oder möchten wir sagen, fromme Auswahl seiner Accorde auszeichnet. Man kann sich kein andächtigeres katholisches, kein heiliger christliches Gebet denken, als die Nro. 9. des Requiem's. Palestrina hätte nicht anders componirt, wenn er Alles das gekannt hätte, was er in Beziehung auf die Harmonie noch nicht wußte. Da aber die Gebete einer Todtenmesse immer an irgend einer Stelle durch irgend Etwas von allen anderen kirchlichen Gebeten sich unterscheiden

müssen, so hat Mozart die salbungsreiche Demuth und die tiefe Sammlung seines *Hostias* mit Sätzen von pathetischem Charakter und modernerer Wendung vermischt; weil aber die von Anfang aufgestellte Instrumentalfigur, eine sehr bewegte Figur mit Synkopen, nicht wechselt, so bleibt die Einheit des Stückes unberührt, trotz des Zuwachses an Ausdruck in dem Vocalgesange, der übrigens bald wieder auf seinen ersten Gang zurückkommt und mit einer Fermate schließt.

Ich lade meine Leser ein, die von Herrn Weber kritisirte Passage des *Hostias* zu betrachten. Sie ist erhaben, Nichts mehr, Nichts weniger (Tacte 23 bis 33). Wie, sollte Herr Weber nicht bemerkt haben, daß das, was er, aus welchem Grunde weiß ich nicht, mit unstetem Gange zu bezeichnen beliebt hat, d. h. den Sprung der Octave, ein in der Vocalmusik so gewöhnliche Sache, hier nicht einmal der melodische Umstand ist, der das Ohr am Fühlbarsten trifft? Der Grund ist augenscheinlich. Er liegt darin, daß die Melodie hier sich im Orchester befindet, und daß die Instrumentalfigur, indem sie alle Intervalle des Accordes, eine nach der andern durchläuft, die Lücke der durch den Sopran ausgeführten Octaven ausfüllt.

Ich weiß dem nichts hinzuzusetzen, was über das *Sanctus* in dem Ergänzungs-Capitel des ersten Bandes gesagt worden ist. Melodische Anlage, Harmonie, Modulation, Instrumentation, Alles ist groß, Alles ist wahrhaft heilig in einigen Tacten des Adagio, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Nr. 10. unter die hervorragendsten Con-

ceptionen des Werkes zu stellen wäre, wenn Mozart Zeit gehabt hätte, die Fuge des *Hosianna* zu entwickeln.

Das *Benedictus* für die Solo-Sänger componirt, und mit einer an und für sich wenig kirchlichen Melodie, kehrt nichtsdestoweniger durch die gelehrten Formen ihrer Entwickelung in den Kirchen-Styl zurück, Andante B Dur. Mögen die Stimmen allein oder in der Nachahmung oder in dichten Accorden gehen, so bringen sie die thematischen Ideen mit einer bewunderungswürdigen Mannichfaltigkeit und auf eine entzückende Weise zum Vorschein. Man sehe z. B. diesen Gang in Terzen, zwischen dem Sopran und Tenor; es ist nur ein Gang in Terzen und Sexten. Er entreißt Einem einen Schrei der Bewunderung. Im Ganzen ist das *Benedictus* ein Gebet von sanfter und rührender Feierlichkeit, eine Arbeit von derselben Anmuth, und ein bewunderungswürdiges Meisterwerk des vielstimmigen Styls. Das ist in der That viel für Süßmaier.

Im *Agnus Dei* die zwölfte und letzte Nummer, Larghetto D Moll, erkennen wir den Meister an der Erfindung, und zwar noch besser, als wir ihn in dem vorhergehenden Stücke an der Ausarbeitung erkannt haben. Welcher Andere als Mozart, hätte diese erhabene Figur des Accompagnements erfunden, in welcher die ganze Majestät des Tempels in seinen Tagen der Traurigkeit und Trauer, und die ganze Größe eines Verscheidens sich ausspricht, welche die Religion geheiligt hat. Welcher Andere auf der Welt, wenn nicht der Componist, der unter den Eingebungen des Todes selbst schrieb, hätte die vierstimmigen Sätze gefunden: *Dona*

eis requiem und die Ritornell's, die darauf folgen. Die Engel, als Führer der Seelen, scheinen in diesem Gebet für sie zu bitten *). Man ist wohl vollkommen berechtigt, mit dem verständigen und gelehrten Kritiker, Herrn Marx in Berlin zu sagen, daß „wenn Mozart das *Agnus* nicht gemacht hat, so müßte der, welcher es gemacht hat, ohne allen Zweifel Mozart seyn."

Wie sonderbar! Wir wiederholen es nochmals. Süßmaier, der sich für den Verfasser des *Sanctus* ausgibt, eine erhabene Composition in den zehn Tacten des Adagio, des *Benedictus*, einer zum Allerwenigsten bewunderungswürdigen Composition, und des *Agnus*, einer engelgleichen oder selbst göttlichen Composition, Süßmaier vermeidet es, die Fuge des *Hosianna* zu entwickeln, deren herrliches Subject er zweimal erscheinen läßt; und er gelangt zu dem Verse des *Agnus: Et lux aeterna luceat eis* (wo ein neues Stück hätte anfangen sollen nach dem Plane, der für die Eintheilung des Textes angenommen worden war), weiß Süßmaier nichts Besseres zu thun, als die Nro. 1. mit dem neunzehnten Tacte wieder aufzunehmen, und das Werk mit der Fuge des *Kyrie* zu beendigen, die bei den Worten: *Cum sanctis tuis in aeternum* angewendet wird? Ich frage noch einmal, ist dieß nicht der stärkste und schlagendste aller denkbaren moralischen Beweise, daß Süßmaier sich wohl gehütet hat, einen einzigen Gedanken in seine Arbeit

*) Der Gedanke, daß Engel die Seelen der Hingeschiedenen zu Gott tragen, findet sich in dem Offertorium ausgedrückt: Sed signifer sanctus Michael repraesentat eas in lucem sanctam.

als Fortsetzer oder vielmehr als einsichtsvoller Copist einzuführen, der nicht dem Meister angehörte?

Trotz des Mangels an materiellen Beweisen zu Gunsten der drei letzten Nummern des Requiem's hat Gott nicht gewollt, daß auch nur der geringste vernünftige Zweifel auf einem Werke haften bleiben solle, welches sowohl eines der schönsten Monumente seines Cultus als unter den historischen Lehren eine der glänzendsten Manifestationen seiner Vorhersehung ist *).

---

*) Die sechs letzten Monate in dem Leben Mozart's waren eine Epoche übermenschlicher Fruchtbarkeit und himmlischer Inspiration, haben wir in unserem ersten Bande gesagt. Wir setzen, von dem Requiem sprechend, noch hinzu, daß der Tod des Componisten in den Annalen der Musik beinahe ebenso viel Raum als sein Leben einnimmt. Hat denn nicht in der That dieser lange Todeskampf Mozart's mit dem Siegel religiöser Erhabenheit oder erhabener Idealität alle Werke gestempelt, welche vom Juni bis in die Mitte November 1791 componirt wurden. Die Zauberflöte und ihre Ouverture, Titus und das Requiem, Werke, welche dem Datum nach mit einer vereinzelten Piece anfangen, dem *Ave verum Corpus*, das den 18. Juni geschrieben wurde und welchem wir keinen besondern Artikel gewidmet haben, weil es nicht mehr als 46 Tacte Adagio G Dur, 4/4 zählt. Wir zeigen es hier wenigstens an, als eines der vollkommensten Muster des religiösen Styls, welche existiren. Dieses Gebet, von wahrhaft himmlischer Inspiration, gleicht übrigens weder dem *Misericordias Domini* des Verfassers, von welchem der Choralgesang und die Fuge die Hauptbestandtheile ausmachen, noch irgend einer der Nummern des Requiem's. Das *Ave verum Corpus* hat einen einfachen aber melodischen Gesang ohne irgend eine Beimischung von Fugen oder Nachahmung. Man könnte es bei'm ersten Anblick für ganz moderne Musik halten. Ja, aber für die erhabenste kirchliche, welche man möglicherweise hören kann, wie ich mir eingestehen mußte,



als ich sie zum ersten Male hörte. Die Schönheit und Heiligkeit der Composition liegen vorzugsweise in den Accorden. Welch' harmonisches Wissen gehörte dazu, um diese kindliche Einfachheit, diese engelgleiche Frömmigkeit auszudrücken! Welcher priesterliche Ernst und doch welche seraphische Glückseligkeit! Welche ewige Trennungsmauer endlich besteht zwischen dieser Kirchenstimme, welche die höchste Reinheit ihres christlichen Ausdrucks erreicht hat, und allen profanen Stimmen, welche sie außerhalb des Tempels nachahmen möchten? Und als aus den geheiligten Gewölben das *Ave verum Corpus* zum ersten Male in das Land der Seligen drang, konnte Palestrina sich sagen: Ruhm und Ehre dem Höchsten! mein Werk ist vollendet; man singt jetzt auf der Erde so, wie der Chor der Auserwählten in den Himmeln singt.

Schluß.

Nachdem ich an den Schluß meiner Arbeit gelangt bin, begrüße ich meine Leser und danke ihnen, daß sie mir ihre Aufmerksamkeit bis zum Ende geschenkt haben. Soll ich sie um ihre Nachsicht angehen? Es ist dieß der gewöhnliche Gebrauch der Dilettanten, die Nachsicht in Anspruch zu nehmen. Welchen Nutzen würde sie mir aber gewähren? Ein Dilettant, der schlecht über Dinge schreibt, die er nicht kennt, oder die er besser kennen sollte, verdient sicher weniger Nachsicht, als viele Männer vom Fach, welche in Ermangelung irgend eines Talents zu spielen, zu singen, zu componiren und zu unterrichten sich auf der Literatur der Musik herumtummeln, als wie auf dem einzigen Existenzmittel, das ihnen verbleibt, und welche die anonymen Correspondenten irgend einer Zeitung werden, wenn das Talent zu denken und zu schreiben ihnen eben so fehlt, wie die musikalischen Talente. Dinge zu schreiben, welche gelesen zu werden die Mühe verlohnt, ist eine ziemlich allgemeine Pflicht für Diejenigen, die von sich etwas drucken lassen; aber nicht Hunger zu sterben ist eine andere, noch viel allgemeinere und gebieterischere

Pflicht; und daran scheint die Kritik, sowohl die musikalische als die literarische in ihrer Gerechtigkeit nicht immer zu denken. Da ich das Unglück habe, keine derartige Entschuldigung für mich anführen zu können, so muß ich es für Recht erkennen, daß man mir die Wahrheit ebenso frei sagt, als ich sie gesucht und selbst gesagt zu haben glaube. Der Beifall unterrichteter Männer würde mir allerdings und zwar sehr schmeicheln; aber ebenso gewiß ist es, daß ich mit ebenso vielem Vergnügen als das Lob selbst, eine wohlwollende Kritik aufnehmen würde, welche dazu diente, die Ungenauigkeiten in Thatsachen und die Irrthümer im Urtheile zu berichtigen, in welche ich in einer so ausgedehnten und so verwickelten Arbeit gefallen seyn dürfte. Das Interesse des Gegenstandes, sowie ich ihn aufgefaßt habe, ist hinreichend groß, denke ich, um selbst die Interessen der Eigenliebe des Verfassers zu überwiegen. In einem Werke dieser Gattung ist der Heros desselben Alles, der Biograph Nichts. Wenn ich einen literarischen oder pecuniären Erfolg vor Augen gehabt hätte, so würde ich nicht zehn Jahre meines Lebens verloren haben, um drei Bände zu schreiben, welche in meinem Vaterlande etwa fünfzig Leser zählen, welche sie zu beurtheilen vermögen; ich hätte nicht für Anschaffung von Büchern und Musik, für die Kosten der Aufführung und anderer, damit unzertrennlicher Ausgaben eine Summe Geldes ausgegeben, welche der Absatz des Buches mir nie einbringen wird; endlich hätte ich die an und für sich schon so bescheidenen Aussichten des Erfolgs gewiß vermindert, indem ich an einige der in unseren Tagen beliebtesten Ansichten anstieß.

Indessen hatte ich, wie alle Diejenigen, welche schreiben, ebenfalls meinen Zweck bei'm Schreiben; einen Zweck, welcher, wenn er erreicht würde, mir ebenso viele Freude verursachte, als der schönste literarische Triumph, und einen Zweck, welcher mich alle Hindernisse übersehen ließ, die ich etwa in den theilweisen Kritiken über meine Arbeit, so zahlreich und verdient sie auch seyn mögen, begegnen dürfte. Eine uninteressirte und tiefe Ueberzeugung, ein durch das Studium immer mehr aufgeklärter und verstärkter Enthusiasmus haben meine Feder geführt. Meine Absicht ging dahin, Denen, welche mich lesen würden, einen Glauben beizubringen, welcher einen Theil meines persönlichen Glückes ausmacht, nämlich: darzuthun, durch für Jedermann bündige Beweise, welchen erhabenen und einzigen Rang Mozart für ewige Zeiten auf dem musikalischen Parnaß einnehmen wird. War aber dieser Glaube nicht bereits festgestellt, dieser Zweck nicht schon erreicht, lange vor der Veröffentlichung meines Buches? Sollte ich mir eine vergebliche Mühe gegeben haben?

Eine Menge Musiker, unter welchen wir so glücklich sind, die gelehrtesten Theoretiker und die größten Componisten unserer Epoche zu zählen, erweisen ohne Zweifel Mozart die Verehrung, die ihm gebührt; beinahe alle wahren Musikfreunde schätzen es sich zum Ruhme, von unserm Heros so zu denken, wie ein Cherubini, Marx und Fetis von ihm dachten; ich weiß es, ich weiß aber auch, daß ihre Meinung, auf Beweise des Gefühls und der

Kunst gegründet, die ihrer Natur nach immer bestreitbar sind, noch nicht auf eine solch' fest bestehende Weise vorherrscht, daß die Welt nicht jeden Tag ihre Götzen ihr entgegensetzte; so daß der Parteigeist mit seinen Ausschließungen, welche sich in schneidenden Aussprüchen kundgeben; die Unwissenheit, deren Ungewißheit und Verlegenheit etwas zu sagen — weßhalb sie sich hinter Gemeinplätze musikalischer Kritik verschanzt — immer noch einen großen Einfluß üben. Sie herrscht sogar noch nicht einmal soweit vor, daß man nicht noch fast alle Tage Vergleichungen zu völligem Nachtheile Mozart's hören muß, der vernünftigerweise eigentlich mit keinem Andern verglichen werden kann, als in specieller Beziehung oder beziehungsweise in einzelnen Zweigen der Musik.

Ich hatte gehofft, daß durch Zusammenstellung der biographischen Thatsachen mit den Werken, deren wunderbare Wechselbeziehung auf die schlagendste Weise in die Augen fallen würde; ich glaubte darzuthun, daß der Charakter und das Schicksal Mozart's mit seinen Arbeiten in so genauer Beziehung stünden, als die Mittel sich auf einen Zweck beziehen können, und daß dieser Zweck eine göttliche Mission gewesen sey, welche mit derselben Evidenz sowohl die allgemeine Geschichte der Musik, als die Geschichte des Menschen insbesondere in allen ihren Einzelnheiten beweisen. Wenn nun die Musiker sehen, und zwar auf eine Weise, daß sie nicht mehr daran zweifeln können, daß Nichts jemals dem Geschicke, dem Talente und dem Charakter Mozart's glich, werden sie dann nicht auch viel klarer und allgemeiner ein-

sehen, daß Nichts den Werken gleichen könne, welche das Resultat dieser einzigen Individualität, dieses universalen Genius, dieses zum Voraus geordneten Schicksals waren?

Ich täusche mich, oder ich schmeichle mir vielleicht; aber es scheint mir, daß mein Buch auf die Ueberzeugung selbst Derjenigen einwirken müsse, welche Nichts von Musik verstehen, wenn ausnahmsweise Nicht-Musiker sich entschließen wollten, die für sie unverständlichen Theile zu lesen. Ohne die Musik zu kennen oder zu lieben, kann man sich doch für Mozart als für ein intellectuelles und moralisches Phänomen interessiren, das sich noch nie wiederholt hat. Für ein Wesen, dessen Existenz von der Wiege bis zum Grabe das unabänderliche Gepräge eines erhabenen Verhängnisses repräsentirte. Zu was wäre aber ein solches Gepräge, wenn nicht dazu, um die Auserwählten Gottes zu bezeichnen, die erhabene Intelligenz, welche, so zu sagen, die Sphäre der Handlung oder den Zweig der menschlichen Kenntnisse, auf die sie sich geworfen haben, in sich personificirt.

In der That der Name Mozart gäbe, wenn es nöthig wäre, die gerechteste Metonymie (Umnamung), um die musikalische Kunst in ihrer Abstraction zu bezeichnen. Als Schüler aller alten Schulen ist Mozart einerseits der allgemeine Repräsentant der Musik, bis zum Anfange des neunzehnten Jahrhunderts. Als Reformator dienen seine Leistungen noch zur Basis unseres gegenwärtigen Compositions-Systems. Mozart in allen seinen Meisterwerken zu lieben, heißt soviel als keiner Partei in der Musik angehö-

ren; es schließt jede Endigung ein isten in sich (wie z. B. von Gluckisten und Piccinisten, von Beethovenisten und Rossinisten) sammt den Gedanken an das Ausschließliche und den Fanatismus, die sich daran knüpfen; es heißt so viel als sich für das Schöne und Gute in jeder Gattung sich zu erklären; es heißt mit einem Worte die Musik rein, einfach, absolut lieben.

Berichtigungen.

Aus Versehen des Setzers heißt im ersten (dem biographischen) Theile des vorstehenden Werkes der Name des Freundes des Mozart'schen Hauses in Salzburg, Schlachtner statt Schachtner; ebenso ist die Summe der Pension, welche die Wittwe Mozart nach dem Tode ihres Gatten erhielt, unrichtig darin angegeben, indem dieselbe 260 und nicht 250 Gulden betrug, wie an jener Stelle irrthümlich angegeben ist.

Eine weitere Berichtigung, auf welche mich Herr Aloys Fuchs aufmerksam machte, ist hinsichtlich des Bestellers des Requiems (oder vielmehr jenes geheimnißvollen Boten) nothwendig. Dieser war Kammerdiener des Grafen Waldsee (nicht Wallsegg, wie der Name irrthümlich im ersten Theile gedruckt steht), und hieß Leutgeb; die Namensähnlichkeit verführte den Herrn Verfasser, ihn mit dem Hornisten Leutgeb in Wien zu verwechseln, für welchen Mozart viele obligate Horn-Compositionen schrieb, wofür er sich von Mozart manche Foppereien und Späße gefallen lassen mußte.

Einer weitern Berichtigung vermag ich ebenfalls die Aufnahme nicht zu versagen, wenn sie auch das geistreiche Raisonnement des Herrn Verfassers über die Fabel der Ausarbeitung der Ouverture zu Don Juan überflüssig macht; aber mag die Sache sich so oder so verhalten haben, so stimmt diese Lesart mit der des Herrn Verfassers in der Hauptsache soweit überein, daß es baarer Unsinn wäre, zu glauben, Mozart habe dieses Meisterwerk in wenigen Stunden in halb wachem Zustande geschrieben. Ich gebe diese Berichtigung sowie sie mir von Herrn Wilhelm Häser zukam, dessen gediegene Kenntnisse in der Musik und deren Literatur ich wohl nicht nöthig habe in Erinnerung zu bringen.
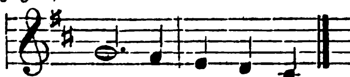
Et audiatur altera pars!

Unter die vielen fabelhaften Erzählungen über Mozart, aus dessen Künstler- und Privatleben, welche selbst in so manche Biographie des unsterblichen Tondichters aufgenommen worden sind, gehört auch die in diesem Werke an den angezeigten Stellen ausgesprochene Behauptung: „als habe der große Todte seine höchst mei-

sterhafte Ouverture zu Don Juan erst in der Nacht vor der ersten Aufführung des classischen Tonwerks zwischen Schlaf und Wachen geschrieben: weßhalb die Orchesterstimmen kaum noch bis zum Abend der Vorstellung fertig geworden und noch halb naß gewesen seyen, und die Ouverture sonach ohne Probe a prima vista hätte aufgeführt werden müssen."

Dasselbe erzählt Herr Staatsrath v. Nissen, der Gatte von Mozart's Wittwe in Mozart's Biographie S. 606, 12—50, als eine ganz zuverlässige Thatsache. Und selbst Mozart's Gattin soll es bestätigt haben. (?!) Deßhalb ist es kein Wunder, wenn man bis jetzt fast überall von der Richtigkeit dieser Angabe, die allerdings ihre pikante Seite hat, überzeugt war.

Herr Ernst Ortlepp erzählt z. B. ganz treuherzig, wie er's vielleicht irgendwo gedruckt gelesen, oder vom Hörensagen erfuhr, in seiner musikalischen Anthologie: „Großes Instrumental- und Vocal-Concert" B. 1. S. 25 ff., „daß Mozart sich nur durch den Genuß von Punsch einigermaßen habe wach erhalten können; bei der Arbeit aber zuweilen eingenickt sey. Diesem Umstande sey auch das Unzusammenhängende (?!) darin zuzuschreiben, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle bemerken:"!!



Herr Ritter Ignaz v. Seyfried, K. K. Hofkapellmeister (der vor einigen Jahren tief betrauert starb), ein würdiger Schüler und vertrauter Freund Mozart's, widerlegt die besprochene Fabel als eine schaale Anekdoten-Macherei. „Derselbe beruft sich deßhalb in der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" Heft 70. S. 65 ff., auf seinen genauen vertrauten Umgang mit Mozart und die innige Bekanntschaft mit dessen Werken, und bezieht sich auf Mozart's eigenhändig geschriebenes Tagebuch (dessen Besitzer Herr André in Offenbach a. M. ist), in welchem sich eine Tabelle aller Musikstücke der Oper Don Juan befindet, und an der gehörigen Stelle von Mozart selbst bemerkt ist: daß die Ouverture schon sechs Tage vor der Aufführung fertig war."

Dürfte man an der Wahrheit dessen noch zweifeln? —

Summarische Uebersicht

der Sammlung

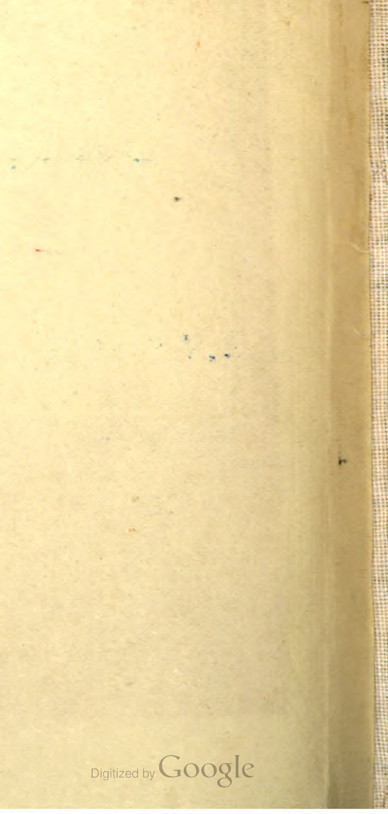
Mozart'scher Original-Werke

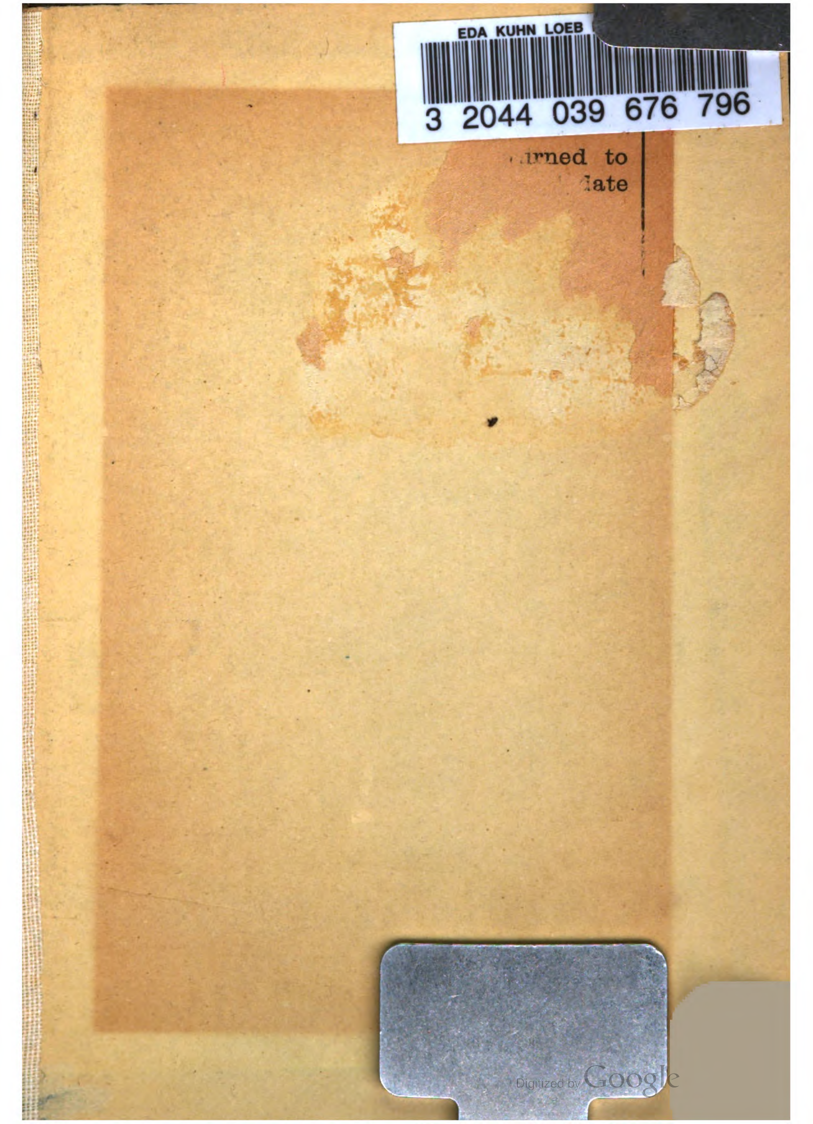
im Besitze von Aloys Fuchs zu Wien.

1840.

1.	Italienische *Opern* in Partitur	7
2.	Deutsche „ „ „ detto	3
3.	Opern im Clavier-Auszuge mit beigefügten Singstimmen .	9
4.	Ganze *Messen* in Partitur	12
5.	Einzelne *Kyrie's* in Partitur	3
6.	*Vespern* in Partitur	2
7.	*Litaneyen* detto	3
8.	*Requiem* in Partitur	1
9.	*Te Deum* in gest. Partitur	1
10.	Offertorium, Motetten, Hymnen etc. etc. — in der Orig.-Gestalt, sämmtlich in Partitur	10
11.	Cantate: „*Davidde penitente*" Partitur	1
12.	*Freimaurer-Cantaten* detto	3
13.	Mehrstimmige *Gesänge*	2
14.	*Lieder* mit Clavier	34
15.	*Quartett* und *Terzett* zu „Villanella rapita" Partitur	2
16.	*Duett* zum „Stein der Weisen" Partitur	1
17.	*Sopran-Arien* und *Scenen* in Partitur	8
18.	*Tenor-Arie*, Partitur	1
19.	*Bass-Arien* detto	4
20.	Kanon's (mehrstimmig) detto	42

21.	*Orchester-Sinfonieen,* in Partitur	22	Stü
22.	*Quintetten* für Streich-Instr. detto	8	„
23.	*Quartetten* detto detto	25	„
24.	*Divertimento a 3 Strom.* detto	1	„
25.	Duetten für Violin-Viola detto	2	„
26.	Harmonie-Serenaden in detto	10	„
27.	Clavier-*Concerte* in Partitur	23	„
28.	Concerte für andere Instr. detto	8	„
29.	Clavier-Quintetten Partitur	2	„
30.	detto Quartetten detto	2	„
31.	Clavier-Trio's detto	8	„
32.	Clavier-Sonaten mit Violin.	30	„
33.	Clavier-Sonaten u. Variationen, Fantasien, Rondo's etc.	50	„




EDA KUHN LOEB
3 2044 039 676 796
urned to
date
Digitized by Google

